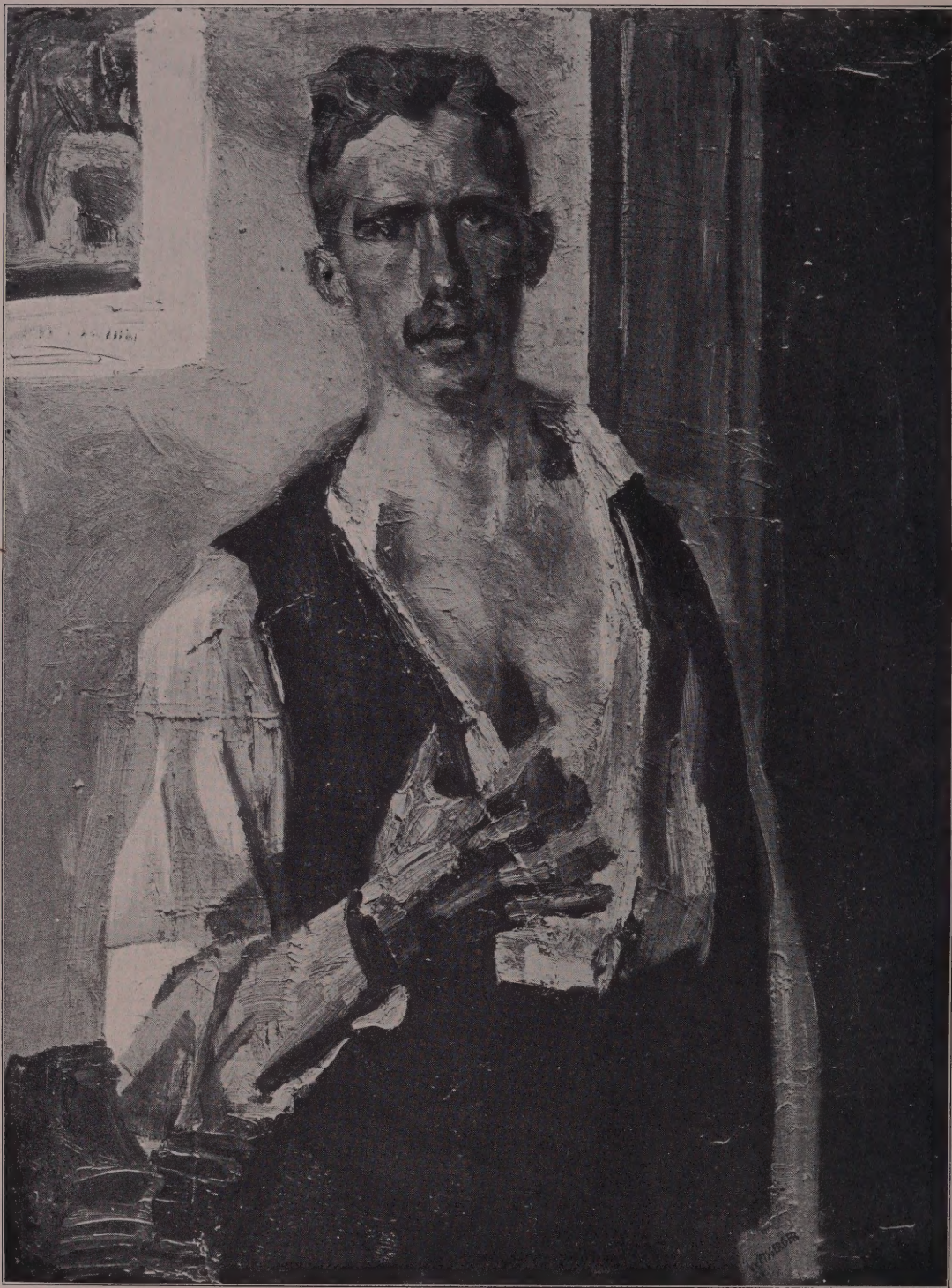




WILHELM HAUSENSTEIN
ALBERT WEISGERBER

MÜNCHEN R. PIPER & CO. VERLAG

HAUSENSTEIN-ALBERT WEISGERBER



Selbstbildnis (mit erhobener Hand) / 1903

Photo Caspari

WILHELM HAUSENSTEIN
ALBERT WEISGERBER

EIN GEDENKBUCH, HERAUSGEGEBEN
VON DER MÜNCHENER NEUEN SEZESSION

MIT NEUNZIG ABBILDUNGEN



MÜNCHEN 1918. R. PIPER & Co. VERLAG

By

Von diesem Buche wurde eine Vorzugsausgabe in
achtzig numerierten Exemplaren hergestellt, welcher
eine Originalradierung Weisgerbers, sowie hand-
schriftlich signierte graphische Arbeiten von Robert
Genin, Edwin Scharff, Adolf Schinnerer und Max
Unold beigegeben sind.

Gedruckt bei A. Wohlfeld in Magdeburg

VORWORT

Daten zur Lebensgeschichte und zum Gang der künstlerischen Entwicklung Weisgerbers vermittelten die Witwe des Künstlers, Frau Grete Weisgerber-Pohl in München, und sein Bruder Peter Weisgerber in Sankt Ingbert, von den Freunden des Gefallenen insbesondere die Maler Gino von Finetti in Charlottenburg und Otto Kopp in München, nächst ihnen die Maler Walter Püttner und Julius Wolfgang Schüle in München. Die Vollendung dieser Seiten des Gedächtnisses wäre mir ohne solche Hilfe nicht möglich gewesen. Öffentlicher Dank sei den folgenden Blättern darum vorangestellt.

Der Versuch einer kritischen Würdigung der Kunst Weisgerbers ist rein persönlich: die Verantwortung dafür trage ich allein.

Wilhelm Hausenstein

INHALT

TEXT

	Seite
Erinnerung	1
Das Leben	23
Das Werk	55

ABBILDUNGEN

Selbstbildnisse	79— 86
Bildnisse	87—104
Paris	105—108
Akte	109—119
Kostümfiguren	120—122
Landschaft — Tier — Mensch	123—143
Amazonenschlacht	144—145
Bibel	146—155

ERSTES KAPITEL
ERINNERUNG

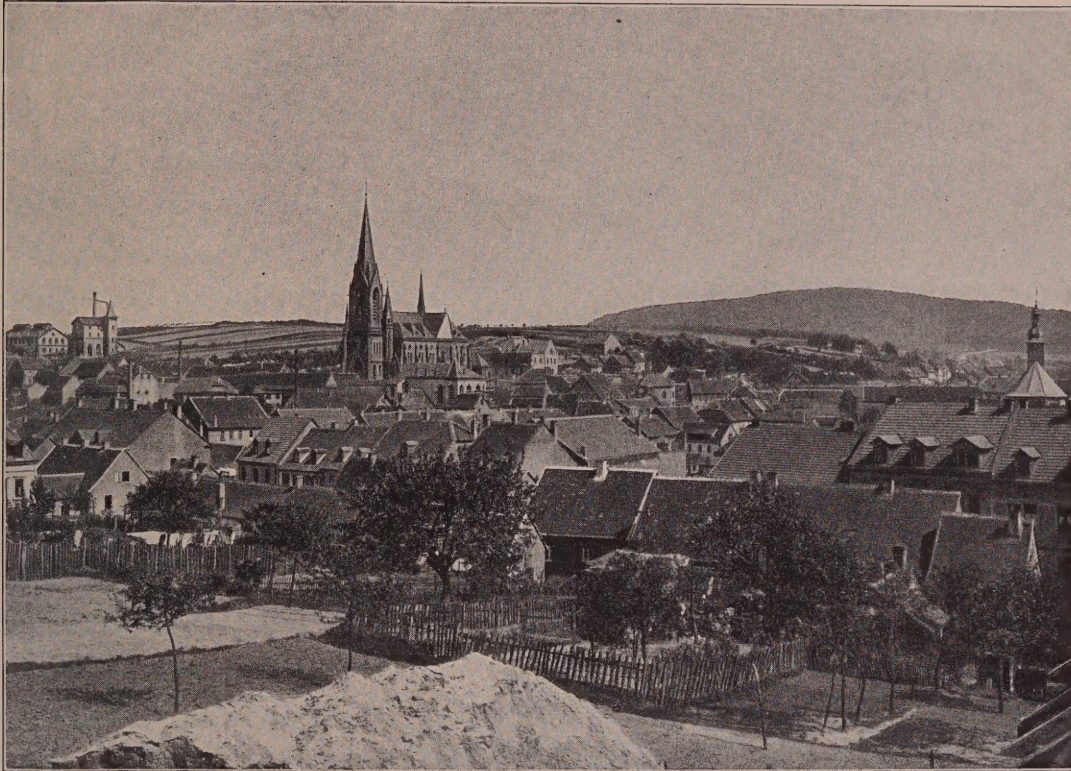


ERINNERUNG

Dinge und Menschen sind, je nachdrücklicher man sich auf sie besinnt, desto hartnäckiger das, was sie für die persönliche Begegnung waren. Die Feststellung scheint überflüssig. Sie ist es nicht. Naiver und des Eifers wie der Zustimmung würdiger Anspruch des Beschreibers wird es immer bleiben, im Bild gerade das zur Geltung kommen zu lassen, was den eigenen Bestand der Personen und Gegenstände ausmacht: also über sich selbst hinaus und jenseits der Empfindungen, aus denen sich für jeden Einzelnen die Bedeutung des Nächsten vorerst und lange zusammensetzt, darzustellen, worin das Objektive Anderer besteht. Nur darauf könnte jene Gerechtigkeit beruhen, ohne die wir der Befugnis und des Glücks, darzustellen, im Grunde entbehren; Übersicht ist sie und bedeutet damit die Verpflichtung und die Kunst, außerhalb der eigenen Grenzen zu stehn — anders und mehr zu sein, als man ist. Hier liegt die Voraussetzung des Wahren, des vollkommen Giltigen. Weil es sich aber, wie leicht zu sehen ist, dabei um eine widerspruchsvolle Aufgabe handelt, löst man sie nie anders als ungefähr; der Kern des Bildes bleibt ungewiß und die Ränder zittern. Auch geht es um einen Toten. Zwar blieb sein Werk. Aber es zerstreut sich von Tag zu Tag weiter, und nie wird einer es wieder so zusammenfassen, wie es vom Willen des Malers geistig jederzeit versammelt war, oder so, wie Ausstellungen zum Gedächtnis es zeigten; oder endlich auch nur so, wie es, durch die Unregelmäßigkeiten des Zufalls in Jahren gesichtet, gehäuft, umhergeworfen, zwischen den Wänden eines endgiltig verlassenen Ateliers als Hinterlassenschaft dalag. Es handelt sich dazu um einen Mann, der getroffen wurde, bevor er auf seinem höchsten Gipfel stand. Wenig hilft gegenüber dieser Tatsache die Romantik des Torsos.

Kann der Tote selbst sich in Zukunft nicht bis zu den Grenzen seines eignen Wesens vortragen, das in ihm trotz allem noch unaufgeweitet, sicher unerschöpft wartete, so wird es ein zwiefaches, dreifältiges Wagnis, sagen zu wollen, wer er im Ganzen gewesen ist. Der Freund kehrt um, flüchtet zu sich selbst zurück, sucht den Maler nicht mehr in ihm, sondern in sich und bekennt vor sich selbst, auch vor anderen, daß er nicht weiß, ob er den Lebenden und den Toten umfaßt hält. Dort stand der Malende, durch den eigenen Umriß kräftig umschrieben; in diesem Grab verbindet der Gefallene sich mit der Grenzenlosigkeit der unterirdischen Erde; in diesem Museum, in jenem Zimmer hängt, losgelöst von den besonderen Bedingungen und eigentümlichen Zusammenhängen eines plastischen Daseins, ein Bild seiner Hand. Alles ist geschieden; hoffnungslos, erschreckt ergreift der Nachblickende das Bild des Entfernten, sich immer weiter Entfernenden im Umlauf der persönlichen Erinnerungen.

Diese sind an sehr verschiedene Augenblicke gebunden. Meine erste Begegnung mit ihm geschah inmitten des berückenden Pariser Frühlings von 1906 auf dem Boulevard des Capucines. Man spürte den Mai dort stärker, als man in freier Natur ihn empfunden haben würde — so sehr verzauberten die ruhenden Tropfen eines kurzen und lauen Regens, der über die frischen Blätter der Trottoirbäume gewichtlos hingeflogen war, den Augenblick, in dem sich drei Deutsche begrüßten und, Augen, Poren dem köstlichen Dunst der benetzten und leicht durchsonnten Atmosphäre geöffnet, unter den gestreiften Markisen des Café de la Paix sich niederließen, die aussahen wie das ländliche Sommerleinenkleid einer eleganten Frau. Wir drei — mit uns war der Schriftsteller Theodor Heuß, der unsere Bekanntschaft vermittelte, — empfanden die Situation aus diesem einen, gleichen Gefühl. Er, Weisgerber, empfand sie so am stärksten: wenig bekümmert um einen geselligen Ton war er dem Zustand als ein Einsamer hingegeben, lyrisch wie nur je ein deutscher Romantiker und zugleich ins Sinnliche aufgelöst wie eine Orientalin; die Muskulatur, deren Straffungen man sich im ersten Moment vorstellen konnte und mußte, nach Weite und Länge entspannt, braunen und darüber erglühten Gesichts, feucht, die unendlich blauen Augen in barockem Aufschlag und flüssigem Schmelz unter dem kräftigen dunkelblonden Schopf, der unter dem zurückgeschobenen



Sankt Ingbert in der Rheinpfalz, die Heimat Weisgerbers

Strohhut hervorkam. Er war eine frische Männlichkeit, die der natürlichen Kraft ihrer Rasse und ihres persönlichen Baus sichtlich leicht erlaubte, sich vom Rüstigen, ja Bäuerlichen her über das Sinnliche an das Sentimentalische auszuliefern und die Entrückung der Sekunden, der Minuten bis ins Fiebrige und Spiritistische zu steigern. Jahre haben bewährt, was damals erster Eindruck war. Wer ihn nur für eine begrenzt-nachdrückliche und irdisch-schweifende Naturkraft nahm, täuschte sich so sehr wie andere, die etwa glaubten, er stimme völlig mit den geselligen Anklängen überein, denen man ihn oft sich aussetzen sah. Man darf bezweifeln, ob er je die letzte innere Verknüpfung mit andern fand. Hundertmal sah man ihn mitten im Umtrieb geselliger Zusammenkünfte in sich selbst schwer zurücksinken und sich absondern. Seine Freunde wunderten sich und waren unliebenswürdig betroffen, wenn er unter den Kastanien des sommerlichen Münchener Hofgartens plötzlich aufstand und davonging. Er raste in sein Atelier. Schon lange war er allein gewesen; seine Augen gingen schon lange über den Horizont hinaus, als sähen sie etwas Gestirnhaftes.



Das Geburtshaus Weisgerbers in Sankt Ingbert

Man ließ sich täuschen, weil er mit anderen laut werden konnte, ja im Übermut des Zusammenseins mitunter die Führung der Schreien- den übernahm. Ich sehe ihn, wie er bei einem gemeinsamen Gang mit einer kleinen Horde von Bekannten, die nicht nach besonderer Wahl zusammengesetzt war, durch die muntere Komik absichtlich vorlauter Gebärden und Anmerkungen die an allerlei Szenen gewohnten Bummler und Mädchen der abendlichen Boulevards in lachende oder etwas mißtrauische Verblüffung stieß; ich sehe ihn, wie er, mehr sans gêne als der unbeirrteste

Pariser, im Promenoir des Trianontheaters, zwischen dessen himbeerroten, kanariengelben und papageiengrünen Kulissen die blütenweißen Déshabillés der reizenden Arlette Dorgère hinundherflatterten, seine deutsche Breite und Blondheit mit kecker Laune aussetzte. Bestiegen wir dann zwischen Nachmitternacht und Morgen die Impériale des letzten Omnibus, den die kräftigen Hinterbacken dreier massiver Schimmel von Pigalle nach Montparnasse hinüberpendelten, dann sah man ihn jählings von der Spitze der Laune abstürzen, mit seiner eigenen Schwere zusammenfallen und endlich Stimmung und Gedanken ins Weite entsenden. Überfuhr man die Seine im Angesicht von Notre-Dame, so war für ihn längst ein Jenseits erreicht. Es wird gesagt, die Pfälzer seien munter. Wenn dies Wort ein unabänderliches

Gleichmaß geweckter Laune bedeuten soll, dann wäre Weisgerber ein schlechter Pfälzer gewesen. Er konnte munter sein, aber er war es beileibe nicht immer. Die Tiefe seines Hanges zum Bedeutenden, Pathetischen, Erschütternden, das Hingegebene seiner Demut, das Schmerzliche seines Ringens um Erleuchtungen, die über der Welt den Himmel öffnen, seine heimliche Neigung und Bestimmung zum Katastrophalen — dies alles ist bei seinen Lebzeiten nur von wenigen, von sehr wenigen geahnt oder ausgemessen worden. Gleichwohl war dies alles in ihm. Es ist nicht so, daß man erst heute, wo man die Tatsachen seines Lebens überblickt, ihnen durch den Versuch zu geheimnisvoller Verbindung vermehrte Bedeutung gäbe. Nicht deshalb, weil schon ein von niemandem begriffenes Gewitter aufzog, als er, voll von überschwänglichen Hoffnungen auf das Leben, geschnellt von Leichtigkeit, niedergepreßt von der Wucht der Leistungen vergangener Jahrhunderte, Paris durchmaß, und nicht deshalb, weil der fröhliche und schwermütige deutsche Liebhaber der fremden Stadt dann auf französischem Boden, noch im ausgedehnten Gesichtskreis dieser Stadt, den Tod eines ausgezeichneten deutschen Offiziers gefunden hat, nicht erst, um einem so heftigen Kontraste Rechnung zu tragen, erkennt man das geteilte und in der Geteiltheit — ach — so einige, so einfache, so deutsche Wesen dieses Mannes, sondern deshalb, weil er von Anfang an so gewesen sein muß. Verrät sich nicht in dem Gesicht des Kindes zwischen den beiden Brüdern bereits ein Gegensatz zur Welt, ohne den der Künstler und vollends der Deutsche nicht sein kann? Zuweilen schien er den Menschen gegenüber allzu unbedenklich;



Albert Weisgerber (in der Mitte)
und seine Brüder

man erwartete mitunter mehr Unterscheidung und mehr Ausschließlichkeit. Aber ebenso konnte er heftig ablehnen, wählerisch ermutigen; und wie seine Vertrautheit mit den Menschen, auch mit den Frauen, bei aller Überschwänglichkeit wohl nie bedingungslos war, so behielt er sich überhaupt von einem gewissen Punkt an für sich selbst zurück — zum Teil gewiß aus Unsicherheit, zum Teil aber auch aus berechtigter Abgrenzung seiner eigenen Person.

Das spezifische Gewicht der Deutschen ist schwer. Deshalb streben sie danach, leichter zu werden. Dieser Instinkt führte den jungen Künstler, auf dem auch noch alle Lasten kommender Entwicklung, alle Beschwernisse ahnungsvollen Alters lagen, nach Westen hinüber. Doppelt kennzeichnet ihn, was er dort als Maler unternahm. Er hatte eine fanatische Vorliebe für die Variétés und das Café, dem in Paris eine so bewegte und farbige Gesellschaftlichkeit eigentümlich ist, daß es für ihn auch etwas wie Variété wurde. Er verkehrte im „Dôme“, wo die deutschen Montparnassiens — außer Weisgerber insbesondere noch der vortreffliche Purrmann und eine Anzahl national nicht sehr genau bestimmter anderer Adepten wie der von Weisgerber mit gutem Grund sehr hoch eingeschätzte Pascin — zusammenkamen. Aber dies Haus, das in der Geschichte der Kunst von auswärts Gekommener eine beträchtliche Bedeutung gehabt hat, war nur der Ort gleichsam zünftiger Zusammenkünfte, bei denen man unter sich blieb. Dies war München in Paris. Allerdings entfernte sich Weisgerber nie und nirgends ganz von seiner Basis; mit einem fast ländlichen — man darf, ohne einen aberkennenden Nebenton, vielleicht auch sagen: ein wenig provinziellen — Mißtrauen gegen das allzu Ausgeweitete, allzu Hemmungslose dieser Stadt, das ihm kein letztes geistiges und sinnliches Behagen gewährte, hielt er sich an sich selbst und das, was er von sich und von zuhause an Voraussetzungen und Überlieferungen, an Schule und Wünschen mitbrachte. Wahr ist, daß er Paris in Paris, in Lautrec, Manet, Daumier suchte. Dies ist das Eine. Das andere aber ist dies: daß er mit einer bemerkenswerten Beharrlichkeit sich selbst dazwischenstellte und von zwei Werken zweier großer deutscher Maler erfüllt war. Dies waren: das Gymnase-Theater Menzels und die Cocotte Leibls. So oft ich in jener ersten Zeit unserer Berührung mit ihm zusammen war, schien sein ganzer künstlerischer Wille darauf konzentriert, Bilder zu malen, die auf der Linie dieser

Überlieferung lägen. Sein Gespräch stieg, redete er von diesen Plänen, bis ins Schwärmerische. Sein Wort war dabei unbeholfen; leicht wirkte es wie entlehnt; um so schwelgerischer und entschlossener war seine Sehnsucht selbst. Von diesen Plänen ist wenig verwirklicht. Der Künstler hat viel Begonnenes und wohl auch manches Fertige zerstört. Es blieben einige erregte malerische Aufzeichnungen nach Revuen, gemalte Erinnerungen an die Orgien der Bälle von Quatz' Arts, auch Visionen, die das Theater mit den Zuschauern umfassen und zum Teil erst später, aus dem noch leidenschaftlich gereizten Gedächtnis, entstanden sein können. Es blieb den Freunden die Erinnerung an den Fanatismus, mit dem er einige Zeit jeden Abend in der Gaîté Montparnasse verbrachte — jenem vorstädtischen kleinen Variété, dessen Parterre und Logen mit Malern, Modellen, Epiciers und Concierges, auch mit einigen Cocotten des Viertels besetzt waren, und über dessen obere Ränge die bemühten Köpfe von erhitzten Zuhältern, die schwarzen Frisuren ihrer blassen Mädchen dicht hervorhingen. Die Leidenschaftlichkeit, mit der er von diesen Abenden und von den Skizzen sprach, die er, unterstützt durch eilige Blätter und durch häufig unter Tag an Ort und Stelle gemalte Raumstudien, zuhause mit einer förmlichen Erbitterung hervorbrachte, gedieh zwar offenbar nie zu einem schlagenden Zeugnis, aber sie schien allen, die Zeugen waren, ein so hinreißender künstlerischer Zustand, daß sie inwendig betroffen waren. Es lag Verzweifeltes in diesen Anstrengungen eines jungen deutschen Malers, der vereinzelt einem Chor längst von andern geleisteter Werke gegenüberstand; doch wie er sich ihnen gespannt gegenüberstellte, gewann er die Stirn des Erobernden und schien zu triumphieren. War er ausgereist, um leicht zu werden, so erkannte er, daß das Beste, was er auch da sehen konnte, auf Bedeutung gestimmt war. So stieß er auch hier wieder auf den Grund seines eigenen Wesens, das dem Großen zugekehrt blieb. Um so viel weniger sah er eine Notwendigkeit, sich von sich selbst abbiegen zu lassen; um so mehr behauptete er eine bestimmte Unbeeinflußbarkeit — zuweilen deshalb, weil er die Größe und das Gefährliche eines Vorbilds nicht restlos erkannte, aber hauptsächlich deswegen, weil er in seinem schweren Hang zum Großen sich mit dem eigenen Wesen ebenso wie mit allem Schönen in Übereinstimmung fühlte.

In der Modernität eines Menschen der Zeit von 1900 bis 1914 schien ein Widerspruch gegen das Bedeutende zu liegen. Übrigens ist nichts dagegen einzuwenden, wenn dieser Zeitraum nach rückwärts noch um ein Jahrzehnt oder einige Jahrzehnte ausgedehnt wird. Die Kunst dieser Zeit erlebte eine Epoche sehr zugespitzter Malerei; war das Pathetische nicht völlig ausgeschieden, so überwogen doch Skepsis und Ironie; man malte mit relativistischen Gesinnungen sehr labile Dinge und hielt sich mit einem unvergleichlich ausgewogenen Geschick auf jener Oberfläche, die zwischen dem Inwendigen der Wesen und dem Jenseits eine unmeßbar dünne Grenz- wand bildet. So weder dem Innern noch dem Jenseitigen zugekehrt voll- zog die Malerei sich selbst: sehr interessiert, aber lieblos, sehr radikal, aber nicht begeistert. Weisgerber hing als Kind dieser Generation auch mit diesem Geist irgendwie zusammen; das konnte gar nicht anders sein; wir alle, die seines Alters sind, schleppen an diesem seltsamsten Trieb zur Un- verantwortlichkeit, der es nicht wagt, der Erscheinung auf den Kern zu gehen oder eine Offenbarung zu erzwingen, die Aufschlüsse gäbe. Man nahm ihn recht und schlecht für ein ungemeines malerisches Talent. Dabei ist zu beachten, was Worte wie Maler und Malerei noch um 1900 bei uns sehr speziell besagten. Wie man malte, wie man Malerei verstand oder verstehen zu müssen glaubte, so lebte man. So lebte auch Weisgerber. Er ist der Typus der deutschen Künstlergeneration gewesen, die alle Genie- gebärde, alle samtjackenhaften Besonderheiten aus der persönlichen Er- scheinung verbannte und für das Auftreten in der Öffentlichkeit die For- derung — nein die Selbstverständlichkeit der neutralen, unpersönlichen Eleganz aufstellte. Ich wüßte Augenblicke, wo er diese Selbstverständlich- keit sogar in der Richtung eines leisen Modesnobismus ein wenig überbot. Jedenfalls wurde er, von frühesten Entwicklungen abgesehen, nie anders als gepflegt erblickt; man würde einen wesentlichen Zug seiner Biographie versäumen, wenn man den bewußten Nachdruck verschwiege, den er seiner Kleidung zu geben pflegte und um dessen willen ihm das Geld von Wichtig- keit schien. Der Maler seiner Zeit scheint in ihm daher in jedem Sinn in die Peripherie getrieben. Aber dieser Gedanke ist unzureichend. Statt vieler Beweise, die geliefert werden könnten, spreche hier eine Einzelheit dagegen, die streng verbürgt ist, wiewohl sie in der ersten Sekunde eine

gewisse Unglaubwürdigkeit der Erzählung oder der Sache selbst zur ver-raten scheint. Weisgerber war ein wilder Skiläufer. Als er zu Beginn eines Winters auf den Brettern die erste Fülle des neuen Schnees bestrich, warf er sich hin und küßte die weiße Decke. Es gibt für uns einen Standpunkt, von dem aus dies nur affektiert erschiene. Allein man darf überzeugt sein, daß die Handlung der Ausbruch eines zwingenden Gefühls gewesen ist. Das Pathetische ist am Menschen unserer Generation unwahrscheinlich: so auch an ihm. Aber auch er suchte auf der Erde nichts inbrünstiger als die Losfesselung der Ekstasen. Nur auf der Basis des Geschmacks zu ver-weilen und gegen das Ekstatische eine zurückbindende Ironie zu stellen, war ihm unmöglich. Das Ekstatische war echt. Es war entscheidend. Es muß geglaubt und darf jetzt in den Vordergrund heraufgeholt werden; mehr als sonst gerade jetzt, nachdem ein jäher Tod ein Leben niederschlug, das auch in der Form des Indifferenten und Korrekten ein einziger sehnstüchtiger Aufschwung gewesen ist. Der Tod stellt das Ganze und Inwendige bloß, das vom Leben geteilt und halb verhüllt werden mußte. Hier ist eine Tat-sache. Sie läßt sich begründen. Die Ursachen liegen in der persönlichen und in der sozialen Rasse; sie liegen weiter in der nationalen Rasse. Sie liegen, kurz bezeichnet, im Wesen dieses durch und durch süddeutschen Weinbauernkells, Landkindes und Kleinbürgersohns.

Das Erfreuliche am Leben dieses Künstlers ist, daß darin nichts zufällig geschah. Auch Paris war in diesem Leben eine Notwendigkeit: jenes Paris, das noch außerhalb der politischen Gegensätze stand, das eine Insel in Europa bildete und einem deutschen Künstler viel mehr gehörte, viel mehr bedeutete als dem radikalsten französischen Chauvin, dessen Enge nichts von dem seitdem verflogenen Weltatem dieser Stadt begriff. Ebenso und auf die Dauer noch viel mehr war für Weisgerber München eine Notwendigkeit. Es gibt in unserer Zeit einen deutschen Künstlertyp von bedingungsloser Freizügigkeit; er lebt allenthalben, kann allenthalben leben, und München verschlägt ihm so viel oder so wenig wie Berlin. Es gibt auch eine Art von kritischer Betrachtung dieses Zustandes: manche behaupten, es sei für einen Maler in der Tat heute nicht mehr ausschlaggebend, ob er in München oder Berlin arbeite — bestenfalls behaupten sie, Berlin sei unter allen Umständen richtiger, und wenn es nicht Berlin sei,

so sei es etwa die Industrialität des Rheinlandes. Weisgerber widerlegt diesen Typus des Künstlers und der Kritik. Es ist nicht die leiseste Übertreibung darin, wenn man sagt, daß er von München, München von ihm nicht getrennt werden kann. Beide stehen in spezifischem wechselseitigem Zusammenhang. Dies ist nicht nur äußerlich bewiesen: zum Beispiel dadurch, daß Weisgerber, kaum aus dem Münchener Infanterieregiment, in dem er als Einjährig-Freiwilliger gedient hatte, wieder in sein Malerleben zurückgetreten, ein an sich verlockendes Angebot ablehnte, das den Mittellosen nach Düsseldorf rief. Die Beweise liegen vor allem in seiner Malerei. Dies Alles hat aber nicht die Bedeutung, als handle es sich hier um eine Tatsache von nur ortsgeschichtlichem Umfang. Vielleicht führt am gewissesten die Bindung an eine bestimmte Provinzialität oder der Mut, der sich abgrenzende Entschluß zu ihr in die Nähe der Kunst und zu einem Bild des Ganzen. Es kommt hinzu, daß München die Polis des Süddeutschen ist. Damit ist ein Radius bezeichnet. Er stößt in die Pfalz, über den Rhein, über den Main, nimmt Würzburg und noch Bamberg — das wundervolle Bamberg — als das letzte ganz präzise und ganz kühne Vorgebirge des Südens, fast sagt man Venedigs und Roms herein, geht östlich bis nach Wien und zum Balkan, im Süden aber führt er wie der Strahl eines Scheinwerfers nach Innsbruck, Sterzing, Brixen und Bozen, zum Gardasee, nach Trient, Verona und zum Mittelmeer. Dieser Kreis ist südlich; er ist katholisch, selbst wo er protestantisch ist; er ist unindustriell. München ist seine natürliche und sehr verwirklichte Mitte. Spricht man von einem unindustriellen Kreise, so ist damit aber nicht nur, wie man zuweilen von flüchtigen Beobachtern sagen hört, etwas Negatives, ein Vakuum bezeichnet, sondern etwas Positives, sehr Erfülltes. Man gibt keine erschöpfenden Formeln, wenn man diese südliche Welt lediglich vom Standpunkt industriellen und anderen Fortschritts mißt und mit Ironie die Distanz aufnimmt, die den Süden von diesem Fortschritt trennt. Wer München wirklich kennt — Sommerreisen reichen dafür nicht aus und ebensowenig Wintersporttouren oder Besuche zum Karneval —, der liebt das Ruhige dieser Welt als etwas Aktives, das eine besondere Art von Bewegung, ein dem Natürlichen angemessenes Tempo verleiht. Dem Künstler, der vom rheinpfälzischen Lande kam, bedeutete diese Stadt genau den ihm notwendigen Zuwachs an Raum,

an Menschheit, an versammeltem und breiter oder engergeformtem Dasein. Hier war eine Stadt, aber es fehlte nicht einmal dem sauberen und maßvoll betretenen Asphalt ihrer Straßen die Luft der Landschaftlichkeit. Ging der Maler die Ludwigstraße entlang, die für uns die schönste Straße Deutschlands geworden ist, so atmete er noch die Luft der Alpen wie einen eingebetteten Strom und maß die großen, dennoch nie zerreißen den Abstände wie die Verhältnisse von Bergen. Es ergab sich so eine natürliche Beziehung zu Paris: auch diese städtischste der Städte behielt in unbegreiflichem Maß den Zauber der Landschaftlichkeit. Hatte sie dann Notre-Dame, so hatte München Kirchen. Es wäre für Weisgerber unmöglich gewesen, in einer Stadt zu leben, die ohne Kirchen ist, und zwar ohne Kirchen von dem sinnlichen, dem



Albert Weisgerber (1913)

gotischen und barocken Wesen, das nur der Katholizismus einer Kirche geben kann. Dabei muß man wissen und es buchstäblich glauben, daß die Kirche ihm nicht bloß notwendig war, weil der Maler das Auftragende, das Farbige, das Pastose und Leuchtende liebte, sondern auch deswegen, weil er, gründlicher Germane und gründlicher Katholik, mit positivem Glauben hineinzugehn pflegte. Kein Zweifel: der dogmatische Zustand änderte sich. Dennoch blieb jene Jugend für ihn entscheidend, in der er den Sonntag heiligte. Als junger Künstler, noch in den Münchener

akademischen Jahren, ging er jeden Sonntag zur Kirche. Zeitlebens liebte er es, mit besonderer Sorgfalt gekleidet am Sonntag in der feiertäglichen Menge spazieren zu gehn. Man kann nicht prüfen, wieweit das einfach Dogmatische im einzelnen bei ihm standhielt; aber der Eindruck kann nicht täuschen, daß seinem inneren Leben durch den ganz positiven, völlig unkritizistischen Katholizismus seiner in den festen Formen ländlicher und bürgerlicher Überlieferung erwachsenen Jugend eine dauernde Verfassung einverleibt war, die man nicht anders denn als katholisch bezeichnen kann. Es ist unmöglich, für seine Person und für seine Kunst einen anderen Ausgangspunkt zu finden. Er hat erzählt, daß er sich späterhin „genierte“, in die Kirche zu gehen. Das änderte nichts mehr an seiner festgelegten Struktur. Über ein Leben entscheidet oft, meist, vielleicht immer viel weniger der Zweifel oder die Gleichgültigkeit des dritten Lebensjahrzehnts, als ein Erlebnis oder Zustand im ersten und zweiten. Weisgerber liebte es, von seiner Jugend zu sprechen. Er erzählte von dem Weißen Sonntag in seiner Heimat Sankt Ingbert, an dem er zur ersten Kommunion ging. Er stand früh auf. Die Eltern und Geschwister waren festlich erregt, freundlich und beklommen. Das Gefühl des Kommunikanten steigerte sich in der Kirche bis zu jener Ekstase, aus der im Mittelalter die geistlichen Verlöbnisse geschahen. Im Zug der Buben mit den neuen schwarzen Sonntagsanzügen, den umkränzten Kerzen und der bräutlich weißen Mädchen mit den mühselig vorbereiteten Frisuren und den Kränzchen darüber ging er gänzlich entrückt, von einer schwindelerregenden Empfindung des Schwebens getragen; merkwürdig, auffallend für alle Köpfe, die mit kleinbürgerlicher und bäuerlicher Neugier, das Weltliche und das Geistliche vermischend, aus den für die Prozession reich gezierten Fenstern schauten, und vor allen für eine Nonne, die verbreitete, Weisgerbers Albert habe ausgesehn wie ein Engel.

In dieser Geschichte eines Malers liegt viel Kollektivismus: ein Kollektivismus mit bäuerlichen Untergründen, der das Geistigste aus dem Körperlichsten quellen läßt. Es ist falsch zu meinen, das Geistige, dem Weisgerber so sichtlich nachhing, sei ein absoluter Zwang gegen seine Rasse, gegen seinen so physischen Organismus gewesen. Die höchste Äußerung des Geistigen ist die Andacht; sie ist ein Vorzug des Landmenschen. Doch schließt

sie andererseits einen festen Drang zu greifbaren Vergnügungen nicht aus. Weisgerber liebte wie ein Bauernjunge am Sonntag oder am Feierabend Bewegung, Gepolter, Lachen, Anzüglichkeiten, Trunk und Tabak auf der Kegelbahn; er liebte die Berge, ganz besonders, wenn er auf den Skis über ihre Hänge flog; er liebte die Kneipe, den Wein, den Schnaps und nahm den Karneval nicht von schöngeistig-ironischen Gesichtspunkten, nicht mit jenem einfältigen Münchner Renaissancedünkel, der da weiß, auf was er sich einläßt, und sich eine Art von amoralischer Verpflichtung zum Dionysischen oder Animalischen vorher heimlich klargemacht hat, sondern ganz direkt, ohne Abstand. Freilich sah man ihn dies Verhältnis zur Situation nicht immer durchhalten. Irgendein tief sentimentalischer Antrieb stieß ihn mitunter wieder hinaus. Dann sah man ihn, der zu den Lautesten, Hemmungslosesten gehören konnte, in einer verlorenen Laune aufs Neue sich absondern. Kein Grund, es zu leugnen: in seinem Leben fehlte die unbedingte Übereinstimmung mit sich selbst. Alles, was hier gesagt wurde, trifft sehr wahrscheinlich zu — auch alles, was für seine Übereinstimmung mit sich selbst gesagt wurde oder sonst dafür sprechen könnte. Es gab irgendwo einen Punkt in ihm, an dem er sich spaltete. Bedrängte ihn dies Gefühl, dann schien er zu ahnen oder zu begreifen, daß der Gang seines Lebens ihn von der heimatlichen Grundlage doch weit entfernt und ihn auf der andern Seite nicht völlig in eine über angeborene Bedingungen überhobene Welt hinaufgetragen hatte — und daß ihn weiter der Weg seiner Entwicklung nie wieder völlig in die einfache Identität mit den heimatlichen Voraussetzungen zurückführen würde. Trotz München, trotz seiner tiefen, durch soundsoviele Harmonien bedingten Liebe zu dieser Stadt und trotz der Vorbehalte, die auch er nach Naturell und Herkunft immer gegen das ihn verhexende Paris wie gegen die unerträglich großartige Räumlichkeit, gegen das unaßlich Vegetative, gegen die unproblematische Lässigkeit Indiens sich auferlegte, war er an einer unsichtbaren Stelle seines Innern leise verschoben. An dieser Stelle, die psychologisch eine Unsicherheit bedeuten mußte, war notwendigerweise auch der Ursprung des Problematischen, das in seiner Kunst zu finden ist und das er — ach — selbst mehr wie jeder andere darin verzweifelt gefunden hat. Es handelt sich hier um die tragische Note in diesem Leben. Sie ist um so tragischer, als ein



Weisgerber im Schützengraben
(links aus dem Unterstand hervorkriechend)

vorzeitiger Tod sie unwiderruflicher gemacht hat, wie sie es an sich selbst auf die Länge wohl hätte sein müssen. Man betrachte frühe Bilder des Künstlers, von denen noch oft zu reden sein wird: die glänzenden Bildnisse des Dichters Scharf und des Musikers Sachs. Sie sind durchaus fest; kein nachgiebiger Punkt ist darin zu entdecken. Wer einmal so fest gewesen ist, dem wohnt das Feste inne, und nach einer bestimmten Entwicklung, im fünften Lebensjahrzehnt, ergreift er es wieder. Weisgerber starb, bevor er diese Schwelle überschreiten konnte. Nahe Beobachter erkannten die Krise nicht nur in manchem Bild, sondern auch in seinem persönlichen Gebaren, unter anderem in einem manchmal jagenden Hunger nach der



Weisgerber in einer als Quartier belegten Fabrik nächst der Front
(im Vordergrund lesend)

Literatur und — man darf es mit Vorsicht und halbem Widerruf hinzufügen — dem Literarischen. Ihn quälte das Gefühl, viel Geistiges versäumt zu haben. So las er rasend: von der Bibel bis zu Dostojewskij, von Balzac bis zu Wedekind, von Maupassant bis zu den Philosophen. Die Situation war kritisch, und er hatte zu viel Stolz, sich anzuvertrauen, andre helfen zu lassen. In einem Moment, in dem er zwischen der kräftigen Materialität seiner ersten künstlerischen Epoche und metaphysischen Versuchungen stand, kam der Krieg, der ihn fällte. Es sei wiederholt mit Nachdruck gesagt: er unterbrach die Mitte einer Entwicklung — er stieß in einen Hiatus.

Man kann nicht sagen, daß Weisgerber geradezu unmitteilbar gewesen sei. Gleichwohl vollzog sich die Entwicklung des Bedeutsamsten, das in ihm war, abseits des Verkehrs mit Berufsgenossen, Freunden, Kunstliebhabern. Gewiß: er sprach, ermunterte, protestierte und bewunderte; doch war er schon deshalb nicht leicht bereit, weiterzugeben, was ihn im Innersten bewegte, weil ihm nicht das Talent gegeben war, die Sorgen des Malers

in Begriffe und Worte einzufangen. Er war kein ästhetischer Intellekt; alles oder jedenfalls das Meiste und das Wichtigste beruhte bei ihm auf der sinnlichen und geistigen Fühlung mit Menschen, Dingen und Möglichkeiten; bei ihm arbeitete das am stärksten, was die Psychologen mit einem bezeichnenden Wort im Gegensatz zum Cerebralen das Emotionelle nennen. Von diesem emotionellen Leben Weisgerbers und von der daraus geborenen sichtbaren Leistung ging nun jenes Anziehende, fast Autoritäre aus, das den Künstler zu einem Führer der jungen Münchener Künstlergeneration gemacht hat — für einen bestimmten Kreis sogar zu dem Führer. Es bedarf unter den Malern — unter den Münchnern jedenfalls, anders bei den Berlinern — nicht der Verständigung durch die Debatte; die Dialektik der Begriffe, Feststellungen und Meinungen ist nicht ihre Welt. Der Zusammenhang besteht in der geheimen, mit Worten gar nicht zu erweisenden Verwandtschaft der Triebe zum Bild; sie schafft eine sehr tatsächliche Gemeinschaft der Atmosphäre. Als seit dem Herbst 1913 bald im Café Hoftheater, bald in der Osteria Bavaria — die Räume sind jedem Beteiligten ein wenig historisch geworden und scheinen es aus diesem Zeitalter des Kriegs heraus doppelt — Vertreter der jüngeren Münchner Kunst zusammenkamen, um sich in einer neuen Sezession eine eigene Organisation zu schaffen, fiel es denen, die von literarischem Tun kamen, eigentümlich auf, wie wenig diese Maler im organisatorischen und gedanklich wie rednerisch formulierenden Ausdruck der Dinge leben; und wäre es auf solche Tugenden angekommen, so hätte Weisgerber für die Führung des neuen Verbandes schwerlich mehr Bestimmung gehabt als seine Berufsgenossen. Doch kam es auf diese Tugenden nicht an. Fiel die Wahl der Versammelten einstimmig auf ihn, so geschah es wegen des hohen Wollens, das in seinen Bildern kundgegeben war, und allgemeiner wegen der künstlerischen und menschlichen Anstrengungen, die sich in seiner Person verkörperten. Sie war seinen Freunden eine Tatsache, auf deren Anerkennung man sich mit einer schönen, von Neid freien Selbstverständlichkeit von vornherein einigte; es bedurfte keines Anspruchs von seiner Seite, keiner Werbung von der Seite anderer, und es ereignete sich kein einziger Widerspruch. Nicht daß man damit nun wörtlich seine besondere Malerei beschwor oder überhaupt damit ein buchstäbliches Programm erklären wollte. Die Zustimmung

betraf sein Niveau. Wie man ohne Rede die Mühen verspürte, die seine Arbeit sich auferlegte, so nahm man ihn ohne Debatte wenn nicht als Vorbild und Führer im engeren Sinne des Wortes, so doch als Beispiel: als ein Beispiel des Schaffens, der Leistung und des Erfolgs. Es war Weisgerbers Moment. Während seine letzten Arbeiten noch in der ersten Ausstellung des Verbandes hingen, an deren sorgfältiger Gestaltung er eifrig mitgearbeitet hatte, rückte er ins Feld, um nicht wieder zurückzukehren. Ein besonderes Element seiner Malerei hatte, abgesehen von ihrer Qualität überhaupt, wohl am meisten dazu beigetragen, ihm die Neigungen der anderen zuzuwenden: es war — man wundere sich nicht über den Ausdruck — das Konservative in seiner Malerei. Das Radikale seiner Kunst bestand nicht in der Hervorkehrung eines durch keine Bedingungen gebundenen Neuen; es trat nicht unvermittelt vor ein Publikum. Es bestand in der Konsequenz, mit der er sich als ein jüngstes Glied an die Kette einer wohlübersehbaren Überlieferung anfügte; man könnte sagen, das Maß seiner Pietät sei das Maß seines Radikalismus gewesen. Auch das Gebändigte seiner Neuheit entsprach seiner Rasse und der Stadt seiner Wahl. Endlich kam etwas Menschliches hinzu. Er wurde als Repräsentant empfunden: wie im Künstlerischen, so auch im Gesellschaftlichen. Seine Art zu leben, angefangen vom Bad in den sommerlichen Seen der Voralpenwelt mit Freunden und Freundinnen bis zum Schachspiel auf den Tischen des Café Stephanie und bis zum fanatisch aufgesuchten Billardsaal mit den grünen Lampenglocken über den grünen Tüchern und den weißen und roten Kugeln, die er, ein guter Spieler, mit demselben Affekt berührte, als wäre die Queue ein Pinsel und das angespannte Schweigen im Raum die wortlose Aufmerksamkeit im Atelier — dazu alles das andere, das seinen Tag als Gewohnheit, Vorliebe, Vergnügen und Arbeit zusammensetzte, bezeichnete den Typus des Münchener Malers seiner Generation.

Anders als der benetzte Frühlingstag von 1906, dem ein voller Sommer folgte, war der Nachmittag im August des Jahres 1914, nach dem ich ihn nicht mehr oft gesehen habe. Regnerische Kälte, die den Herbst ankündete, stand nach maßloser Hitze wie befestigt in den Hofgartenarkaden. Die Hoffnungslosigkeit der wundervollen Fresken Rottmanns, die an blaugoldenen

Tagen der Sommermonate vergessen werden kann, schien um so nüchterner, als nicht einmal die Menschen da waren, die sonst in Scharen wenigstens daran vorbeizugehn pflegten, ohne der Erhabenheit eines zur Unvergänglichkeit berufenen Werks begreifende Aufmerksamkeit zu schenken. Wir schritten daran entlang, streiften die Bilderreihe mit parallelen Blicken und wechselten selten ein Wort. Unter den grünen Kuppeln der Theatinerkirche trennten wir uns; sie standen, eine zu ängstiger Sehnsucht sprechende Verbindung von Rom und China, in der Verbannung eines cisalpinen Regens. Einige Wochen vergingen. An einem strahlenden Herbstmorgen sah ich den Unteroffizier inmitten seiner Kompanie. Der Helm saß ihm halb zurückgeschoben auf dem robusten Schädel; mit weit offenem Mund sang er die Lieder der Kameraden, Lachen und Zucht im selben Augenblick, im buchstäblichsten Sinn des Wortes eingerückt. Eines Nachmittags im noch heißen Hofgarten hatte ihn die Wahrscheinlichkeit oder vielmehr die intuitive Gewißheit der Sekunde, daß er zu seiner Arbeit nicht wiederkehren werde, von oben bis unten zerrissen. Nun, in der Reihe, schien er ein Bauer oder Arbeiter unter Seinesgleichen und in völliger, ja freier Übereinstimmung mit der Situation. Die ihn im Felde sahen, haben ausgesagt, was sich keiner anders denken konnte, daß er ein vorzüglicher Soldat gewesen sei. Es wurde November. Schon begann der Krieg sich zu strecken; schon begriff man ihn als einen Zustand — nicht mehr als Ereignis, sondern als etwas Dauerndes. Durch einen jener belanglosen und doch geheimnisvollen Zufälle der großen Stadt trafen wir uns in der Trambahn. Die grobe Uniform, die er trug, saß ihm so überzeugend am Körper, als wäre er sein Leben lang nicht anders gegangen. Wir führten das Gespräch einer Trambahnplattform: er heiter, gelöst, als einer, der sich über aller geheimen Beklommenheit zurechtgefunden hat, ich verwundert über den Umfang seiner Existenz. Er trennte sich rasch und sehr herzlich von mir. Ich sah ihn nicht wieder.

An einem grauen und kalten Maimorgen des Jahres 1915 kam die Nachricht von seinem Tod. Die Nachmittage eines Sommers verbrachten wir in seinem Atelier an der Theresienstraße. Bei seinen Lebzeiten war der Weg zu diesem Raum, ein Weg durch einen kümmerlichen Gartenhof, zwischen zwei Greifen aus undefinierbarem Metallguß hindurch und

über die entsetzlich öden Korridore eines Atelierhauses, nicht erbaulich gewesen; trostloser, als er nun war, konnte nichts sein. Die Nüchternheit des Ateliers war so lange erträglich, gewinnend, ja begeisternd gewesen, als der Maler das lebendige Element darin blieb, das alle Kraft aus sich selbst zieht und die anregende Rhetorik eines Münchener Ateliers der Lenbachzeit wie ein belangloses und unlauteres Mittelchen verschmählt. Nun war sie erschreckend, tötend, von der Art der Morgue. Man kann die Manuskripte eines Verstorbenen sichten, ohne dem Eindruck seiner Abgeschlossenheit zu unterliegen: Geschriebenes ist vom ersten Augenblick an irgendwie fast historisch und kann kaum dinglicher werden, als es ist. Lehen aber, von der Hand des Malers hingestellt, die farbigen Bilder eines Toten an der Wand, so bleibt etwas anderes übrig als die Spannung zwischen Handschrift und Tod: nicht die Spannung zwischen Abstraktem und Sterben, sondern zwischen Sinnlichem und Untergang. Es ist die Rede vom materiellen Bild des Augenblicks: Bewegung steht konkreter still, Farbe wird vom Staub sichtbarer dumpf — die Aktion, die aufgehört hat, ist körperlicher gewesen. Aber wie wir nun die geschichteten Bilder in logische und zeitliche Reihen brachten, erhob sich aufs neue der Aufbau eines Lebens wie etwas ganz Gegenwärtiges. Vieles vom Besten war längst anderwärts; aber was übrig war, genügte, den Sinn eines Lebens zu enthüllen. An der Wand hing eine Photographie der Olympia. Gegenüber war eine Photographie der Verkündigung des Fra Angelico angeheftet. Von diesem Blatt her wurde deutlich, daß es nötig gewesen wäre, diesem süddeutschen Maler einmal in Italien zu begegnen: wahrscheinlich ist, daß Paris ihm auf die Dauer weniger Beitrag geben konnte als das Italien der Gotik und der Frührenaissance. Zuletzt aber blieb das Gefühl, ihn selbst, seine persönlichste Gestalt, zu wenig gekannt und wiederum einen Menschen halb verfehlt zu haben.



ZWEITES KAPITEL
DAS LEBEN



DAS LEBEN

Für den Betrachter von heute liegt das Leben dieses Künstlers deutlich zwischen zwei Kriegen; er war ein Mensch der deutschen Epoche von 1870 bis 1914. Was diese Tatsache bedeutet, können wir heute freilich noch nicht ganz deutlich umschreiben; dazu bedürfte es eines größeren zeitlichen Abstandes, aus dem mancherlei, was uns jetzt als selbstverständlich, als wenig erwähnenswert erscheint oder für uns nicht zu formulieren ist, Merkwürdigkeit gewinnen wird. Läßt sich nun auch nicht in allen Einzelheiten bestimmen, was es für einen Deutschen besagt hat, in jener jetzt so nachdrücklich abgeschlossenen Epoche gelebt zu haben, so zwingt doch mancherlei und zum mindesten ein suchender, wenn auch nicht immer Aufschluß gebender Gedanke, mit solcher chronologischen und kulturgeschichtlichen Feststellung zu beginnen.

Vielleicht waren auch die Eltern des Künstlers in ihrem kleinen Leben mit dem allgemeinen Aufschwung verknüpft, der nach 1870 in Deutschland einsetzte. Zu Beginn der siebziger Jahre kauften sie in dem rheinpfälzischen Städtchen Sankt Ingbert ein Haus. Darin betrieben sie eine Bäckerei und eine Gastwirtschaft. Das Städtchen stand vor einer Zukunft. Ein ehemals ganz stiller Landort des Erzstifts Trier, der dann zwei Jahrhunderte, bis zur französischen Revolution, der weltlichen Herrschaft einer Territorialdynastie, der Herren von der Leyen, untertan gewesen war und während der ersten Jahrzehnte des neunzehnten Jahrhunderts unter bayerischer Herrschaft noch eine gänzlich unbemerkte Existenz geführt hatte, wurde nun ein kleines Industriezentrum mit einer in einem Menschenalter auf etwa 16000 Bewohner vermehrten Seelenzahl. Eisenerz- und Kohlenbergbau, Stahl- und Eisenfabrikation, Industrien jeder Art entstanden mit dem Tempo, das für die deutsche Entwicklung dieser Zeit charakteristisch

ist. In dieser halb kleinbürgerlichen, halb proletarischen, auch amtsstädtischen, noch von bäuerlicher Vergangenheit umspannten, aber zugleich industriell aufgelockerten und entfärbten Provinzwelt wurde Albert Weisgerber 1878 geboren. Das elterliche Haus mochte noch eine gewisse Form haben; jedenfalls dachte er nicht ohne Behagen an die Stätte seiner Herkunft. Man muß Südwestdeutscher sein, um den Reiz eines solchen Hauses sein Leben lang zu empfinden. Auf der einen Seite werden die weißen Wasserwecken gebacken, und noch warm werden sie im Korb fast mit einem Griff an den Schanktisch herübergehoben, wo der goldgelbe Pfälzer ins Schoppenglas gegossen wird. Dann sitzen die Vormittagsgäste und die Vespergäste an ungedeckten Holztischen, und Weißbrot und der Landwein, der ein ferner Verwandter des weißen Burgunders ist, sind auf der blankbraunen Tischplatte ein Geschenk Gottes, der eine volle Sonne darauf scheinen läßt.

Der Vater war ein Sankt-Ingberter. Die Mutter war aus Dudweiler bei Saarbrücken. Aus der Ehe gingen drei Söhne und zwei Töchter hervor. Unter den Brüdern war Albert der jüngste. Die Rasse war gut. Man lebte nicht arm, aber sehr bescheiden. Der Weg, den der Jüngste nehmen würde, war nicht erwartet. Er ging in die Volksschule. Dann dachte man immerhin, etwas Besonderes aus ihm zu machen, und gab ihn auf die Lateinschule: Gipfel der Möglichkeiten schien für ihn, Volksschullehrer zu werden. Er war ein mäßiger Schüler; um so lebhafter brach sein Talent zum Zeichnen hervor, und eines Tages setzte er seine Eltern und Geschwister nicht nur mit einer von ihm aus einem Lehrbuch herausgezeichneten Reihe aller deutschen Könige und Kaiser, unter denen ihm Ludwig das Kind am besten geraten war, in lebhaftes Erstaunen, sondern auch durch den mit Bestimmtheit ausgesprochenen Wunsch, Maler zu werden. Die rheinfränkische Rasse hat viele Künstler hervorgebracht: am Anfang eines Kunstjahrhunderts steht der Maler Müller, am Ende Trübner, und zwischen diesen beiden Pfälzern vom linken und rechten Ufer des Rheins stehen die Frankfurter von 1850, 1860 und 1870, deren Heinrich Weizsäcker in einem zu wenig gekannten Buch mit wohlbegründeter Liebe und Bewunderung gedacht hat. Irgendein bewußtes Verhältnis zu diesem künstlerischen Zusammenhang lag bei dem jungen Weisgerber natürlich nicht im mindesten vor; er ahnte nichts

von denen, die im Bereich seiner Rasse aufgestanden waren; was in ihm selbst sich erhob, war ganz spontan. Reizend ist die Achtung, die der Vater dem erwachenden Willen des Sohnes entgegenbrachte. Er nahm die Zeichnungen zusammen und fuhr mit ihnen dahin, wohin ihn eingewurzelter Begriff von der Hierarchie der Zuständigkeiten wies: nach Kaiserslautern und zu dem Direktor der königlichen Baugewerbeschule dieser Stadt. Der Vater hörte von einem wohlwollenden Mann ein sehr anerkennendes Urteil: der junge Zeichner solle sofort in seine Schule eintreten, denn dies Talent dürfe nicht verloren gehn und sei vielmehr aller Sorgfalt der Ausbildung wert. Weisgerber wurde also nach Kaiserslautern geschickt. Seine besondere Begabung wurde immer deutlicher. Das äußere Leben hatte einen sehr knappen Zuschnitt: man mietete ihm ein Zimmerchen und erlegte monatlich eine Summe von dreißig Mark als Kostgeld; sein monatliches Taschengeld war eine Mark. Die Dinge gingen damals zuhause nicht zum besten. Einer seiner Lehrer gab dem Neuling Gelegenheit zu Nebenarbeiten, die ihm einigen Verdienst abwarfen; so bestritt er sein Schulgeld. Auch fielen ihm mit ausgezeichneten Noten einige Stipendien zu. Drei Jahre gingen so ins Land. Es kam nach gewerblicher Sitte die Lehrzeit — denn noch war die Zukunft des Malers nur gewerblich oder zum mindesten mit gewerblicher Grundlage gedacht. Der Absolvent der Baugewerbeschule wurde nach Frankfurt zu einem Malermeister in die Lehre gegeben. Er strich an und dekorierte. Gino von Finetti, ein Freund Weisgerbers, erinnert sich an ein Beispiel der Leistungen des Malergehilfen. Als die Freunde in späteren Jahren den damals neu erworbenen Simson Rembrandts im Städelschen Institut besuchten, wollte Weisgerber unter allen Umständen auch eine Deckenmalerei wiedersehen, an der er in einem Metzgerladen als Malerlehrling mitgearbeitet hatte. Es blieb bei dem Simson; die Zeit drängte. Immer hat Weisgerber von dieser handwerklichen Zeit mit Vergnügen, ja mit Bewegung gesprochen.

Die Hilfe der Heimatgemeinde und verschiedener Stiftungen machte es dem Malergehilfen möglich, seine weitere Zukunft anderwärts zu suchen; er konnte in die Münchener Kunstgewerbeschule eintreten, die sich ihrer Aufgaben eben damals mit besonderem Eifer bewußt wurde. Diese Jahre waren für ihn freilich schwerer, als er sie erwartet haben mochte. Zum ersten

Mal begann er unter dem Einfluß dieser Stadt über die eigenen Möglichkeiten, Wünsche, Aufgaben, Hoffnungen, Schranken deutlicher nachzudenken. Er empfand sich auf der Grenze: auf der Grenze zwischen harmlos-talentiertem gewerblichem Arbeiten und der freien Kunst, deren Wesen er zu begreifen begann, und auf der Grenze zwischen Jugend und Mannbarkeit. Es kam dazu, daß Weisgerber damals, in den erweiterten Verhältnissen der Großstadt, auch um sein äußeres Leben heftiger kämpfen mußte als vorher und nachher; auch so waren diese Jahre nicht ohne Bitternis. Das Jahr seines Übertritts in die Kunstakademie — der ihm inzwischen eine Selbstverständlichkeit geworden war — ist das erste bedeutendere Merkzeichen seiner künstlerischen Laufbahn; er geschah im Jahr 1897.

Von der Zeichenklasse Hackls, in die Weisgerber eintrat, ging eine spezifische Wirkung auf ihn wohl nicht aus. Wohl aber könnte man dies von einem — allerdings nicht schulmäßig vermittelten — Einfluß etwa Herterichs behaupten. Nicht nur daß die besondere Hinneigung Herterichs zu einem religiös-monumentalen Tafelstil den jungen Weisgerber anziehen mußte; es kam das Allgemeinere hinzu, daß das Malerische bei Herterich von einer nur auflösenden Art einem zusammenfassenden und geschlossenen Ausdruck zustrebte, und daß in seinen Bildern der Schritt von der aus den siebziger und achtziger Jahren überlieferten naturalistischen Aufnahme des Gegenständlichen, die mit dem Impressionismus eigentümlich verknüpft war, zu einer bis ins Visionäre gesteigerten Beteiligung des Gefühls versucht wurde. Man kann, wenn man will, bei Weisgerber auch im einzelnen noch einen lange fortwirkenden und später wieder neu auftauchenden Einfluß derartiger früher Anregungen feststellen. Es handelt sich bei ihm um einen verwandten Ursprung der Empfindung und darum auch der künstlerischen Einzelabsicht; es handelt sich um den gemeinsamen Nährboden — um die gemeinsame Stadt. Ein Ausdruck solcher in der Basis verwurzelten Gemeinschaftlichkeit war es auch, wenn Weisgerber die Konsequenz suchte, die er nach den einmal in seinem ersten Akademiejahr und schon vorher gewonnenen, im Grunde eingeborenen Voraussetzungen suchen mußte: er ging 1898 zu Stuck.

Die Bedeutung der Bilder Stucks ist von dem Urteil der Jahre in Frage gestellt. Nicht nur das, was er heute malt, wird mit Grund bezweifelt,

wo es wahrgenommen wird; auch die früheren Werke des vom Umlauf der Zeit in das Licht erbleichenden Ruhms gerückten Mannes haben ihre Gläubigen verloren. Aber es ist hier nicht nach der eigenen Bedeutung seiner Bilder zu fragen; hier interessiert die Wirkung, die er auf einen andern, auf andere gehabt hat. Stuck interessiert als Sammelbegriff, als Schule — zum allermindesten interessiert er als künstlerische Tendenz und als ein annähernd symptomatischer Ausdruck des süddeutschen Kunstgeistes. Einbildungskraft, Naivität, Pathos, Hang zum Bedeutenden und zugleich zum Dekorativen, ein gewissermaßen dogmatisches Element, ausladende Sinnlichkeit und umgekehrt ein deutlicher Mangel an Kritik, an nüchterner Erkenntnis des Gegenständlichen, an kurz zugreifender Exaktheit: so etwa lassen sich die Kategorien fassen, wenn anders man hoffen kann, mit allgemeinen Rubriken etwas für die Vorstellung auszurichten. Man könnte auch auf den stärkeren musikalischen Einschlag in diesem süddeutschen Kunstgeist verweisen. Vielleicht ist das Problem durch die Gegenüberstellung von Beispielen zu klären. Man verdeutlicht sich die Situation, indem man sich daran erinnert, daß in einem Augenblick, in dem Stuck München beherrscht, in Berlin Liebermann, Slevogt und Corinth die Marke geben. Eine reine Unterscheidung ist natürlich nicht möglich; der Bayer Slevogt gravitiert zu einer nördlichen Darstellung der Dinge; der Ostpreuße Corinth scheint mitunter an südlichere Traditionen anzuknüpfen. Immerhin ist ein Kontrast wie Stuck und Liebermann für zwei verschiedene künstlerische Welten kennzeichnend. Ein anderer steht in der Mitte und verbindet beide Orientierungen in sich: der ausgezeichnete, noch immer nicht in der angemessenen Weise für die künstlerische Öffentlichkeit dargestellte Uhde, der mit seinen kleinen Freiluftbildern auf der einen, den religiösen Kompositionen auf der anderen Seite die Pole seiner Kunst und zugleich den Norden wie den Süden anzeigt. Mit der Feststellung eines relativen Unterschieds ist immerhin etwas zur mittelbaren und unmittelbaren Bestimmung jenes Kunstgeistes beigetragen, der in Stuck zu einem mehr temperamentvollen und naiven als wirklich bedeutenden Ausdruck gelangt. Den Unterschied zu Gunsten dieses mehr südlichen Kunstgeistes zu formulieren, ist erlaubt. Ihn zu Gunsten Stucks zu formulieren, wäre schwer möglich. Nur soweit seine Bedeutung in seiner Zugehörigkeit zu diesem südlichen Kunstgeist

liegt, ist hier von ihm die Rede. In dieser Rolle teilt er das Schicksal eines anderen, dem man ihn ziemlich nahe vergleichen kann: Pilotys. Wie gegen 1900 Stuck als der Vertreter einer großen, über den Naturalismus und die mehr spaltende als bauende Art der Freiluftmalerei oder überhaupt des Impressionismus hinausweisenden Anschauung gelten konnte, so hatte um 1860 Piloty den Ruf eines Repräsentanten des großen Stils. Der besondere Umstand tritt hinzu, daß bei beiden ein heftig erregtes Verhältnis zur Farbe — und zwar aus einem berechtigten Gegensatz gegen die Freiluftmalerei auch zur dunklen Farbe, nicht nur zur hellen, und auch zur imaginären, nicht nur zu der sogenannten „veristischen“ Palette des Impressionismus — besteht und daß ihnen die Farbe als ein Mittel zur Sichtbarmachung und Deutung eines Gefühlszentrums, einer eingeborenen Leidenschaftlichkeit der Rasse dient. Vom Standpunkt des Impressionismus wußte man nicht, ob man darin einen Rückschritt, eine konservative Beharrung oder etwas Neues sehen sollte. Darin war beides: Vergangenheit und Zukunft, Überlieferung und Umwälzung. Vor allem aber war darin Bestand. Denn gerade dies ist ein Kennzeichen der Münchener Kunst — und man greift abermals sehr daneben, wenn man sich vom Standpunkt Berlins diesem Kennzeichen gegenüber zu einem nur ironischen Verhältnis verpflichtet glaubt: daß Kategorien wie Stillstand, Rückschritt oder Mangel an Fortschritt da weniger besagen als anderwärts, weil man auf einen fast absoluten Begriff von Kunst gestimmt ist oder jedenfalls gestimmt sein kann, solange in der Form dieser Stadt dafür innewohnende Voraussetzungen liegen. Das Unzureichende im einzelnen Fall wird auch von dieser Betrachtung der Bedingungen aus nicht geleugnet. Im Gegenteil: Piloty und Stuck blieben unter dem Ziel, das sie erstrebten. Aber in ihren Schulen entfaltete sich zu mannigfacher Blüte, was in ihnen selbst als persönlicher Antrieb vorhanden war. Aus diesem Antrieb erwuchs ein Kollektives, dessen Reiz und Wert vergeblich bestritten würden. Wir wissen heute noch nicht ganz, aber ungefähr, was die Pilotyschule gewesen ist. Wir wissen auch annähernd, was die Diezschule war. Wie Piloty selbst an malerischer und überhaupt an künstlerischer Kultur hinter der Reihe seiner glänzenden Schüler zurückblieb, so besteht heute der Ruhm Stucks wesentlich darin, daß er mit einer lebenswürdigen, klug-bewußten und vornehmen Duldsamkeit, die aus guten Instinkten

hergeleitet war, eine angeregte Schule bildete, die von ihm abfiel und sich gemäß der Verschiedenheit der in ihr enthaltenen Talente nach hundert verschiedenen Richtungen von ihm fortbewegte. Die Anziehungskraft, die Stuck gegen 1900 für alle Jungen, die nach München kamen, besaß, ist heute fast nicht mehr vorzustellen. Man spricht mit keinem der jetzt selbst in die Jahre Gekommenen, die damals seine Schüler waren, ohne noch einen Abglanz des Überschwangs, ja des Rausches wahrzunehmen, mit dem sie alle, bestochen von der Unbefangenheit, von der Kühnheit, von dem Format, von dem Athletischen seiner Bilder, von dem Aufschwung seiner äußeren Existenz, von der natürlichen Eleganz seiner robusten, an keltisch-römisch-germanische Mischungen längst vergangener Jahrhunderte erinnernden Person, in Scharen zu ihm hindrängten und ihn, den der Art nach noch Jugendlichen, den immer Kollegialen und Hilfsbereiten, umstanden. Auch deshalb zog er sie an, weil seine Laufbahn ein Vorbild anderer Schicksale sein konnte; diese jungen Maler, Söhne von Bauern und Kleinbürgern zum großen, ja größten Teil, arm, hungrig nach Leben, Liebe, Tisch und Ruhm, nach Welt und Bildern, sahen in diesem Lehrer, der aus einem Legionär ein kleiner Kaiser, aus einem Bauernburschen Niederbayerns ein Kunstkönig, ein *arbitrator elegantiarum* geworden war, wie es seit der Generation Lenbachs keinen mehr gegeben hatte, die Erfüllung aller Möglichkeiten. Mit seiner Person stieg eine Erinnerung an die ludovicianische Zeit auf, die Gottfried Keller geschildert hat: an eine Zeit, in der die Kunst ein Abenteuer, das große Loos und die ganze Welt bedeutete. Dies war der Glaube. Dies war auch der Irrtum. Konkret gestaltete sich für die Begabtesten die Entwicklung zum Zweifel. Man fiel ab; man fiel entsetzlich rasch ab; nie hat der Ruhm eines Lehrers kürzer gedauert. Man stellte sich eigene, neue, sehr andere Aufgaben. So auch Weisgerber. Aber man hätte Unrecht, zu leugnen, daß die Bekräftigung des Antriebs zum Großen, Allgemeinen, Passionierten, die Stuck seinem Schüler gab, ohne beträchtliche Wichtigkeit gewesen sei. Man täte weiter Unrecht, zu vergessen, daß Weisgerber der persönlichen Freundschaft dieses Lehrers viel verdankte, der ihm den Weg auf der Straße des täglichen Lebens ebnen half. Noch heute bestätigt ein Bruder des toten Künstlers, daß der Lehrer dem Schüler Aufträge vermittelte, die ihn von der elterlichen Hilfe unabhängig machten. In jedem Sinn hat

Weisgerber selbst von Stuck allezeit nur mit Achtung, Dankbarkeit und Zuneigung gesprochen.

Die künstlerische Summe der Zeit zwischen dem Eintritt in die Akademie und insbesondere in die Stuckschule und den ersten Jahren der Selbständigkeit, die man etwa nach dem Ablauf des Militärdienstes ansetzen kann, — in Zahlen: der Zeit von 1897 bis 1903 — läßt sich heute nur noch ungefähr bezeichnen, und damit mag es ja auch genug sein. Das Wichtigste, was der junge Künstler damals gelernt hat, war der streng bildmäßige Begriff von der Malerei, den ihm sein Meister gab und der allerdings nicht von außen an ihn herangetragen werden mußte, sondern seiner ganzen Verfassung entsprach. Die farbige Verwirklichung geriet gemäß dem Pathos der Stuckschen Malklasse ins Dunkle. Der malerische Gestus besaß, von dem nämlichen pathetischen Geist in Bewegung gesetzt, eine gewisse Breite, Geschlossenheit und Kraft. Mit diesen Grundsätzen der Stuckklasse kreuzten sich fortwirkende Einflüsse der Kunstgewerbeschule, die sich in einer plakartig stereotypierenden Pflege farbiger Flecken und primitiv rhythmisierender Linien, also in einem äußerlichen Begriff des Dekorativen, geltend machten. Dazu kam ein stark sentimentaler Unterton, wie er im allgemeinen der Natur Weisgerbers und im besonderen jenem Lebensalter als Kehrseite übermütiger Vergnügungen entsprach. Es kam die Gelegenheit zu einem ersten selbständigen Bildversuch. Daß der Anlaß gesellig war, versteht sich bei dem sehr korporativen Geist jener Jahre von selbst. Man gründete, wie die älteren und alten Herren der Münchener Kunst ihre Vereinigungen hatten, einen Klub der Jungen und nannte ihn „die Kuh“. Es ist möglich, daß die Voraussetzungen zu diesem Titel in irgendeiner unwillkürlichen oder willkürlichen Ironie gegen einen gewissen Fanatismus der Zügelschule lagen, die man zugleich bewunderte und anzweifelte. Weisgerber malte für eine Wand des Vereinslokals eine sehr lyrische Komposition: „Das Mädchen aus der Fremde“. Das Bild befindet sich heute in Privatbesitz zu Berlin. Man wird nicht erwarten, daß es von Wichtigkeit ist. Im übrigen sind die Spuren jener Jahre selten; kaum eine ist von Bedeutung.

Aber es gibt ein Bild aus jener Zeit, mit dem der junge Künstler auf eine edle und beinahe vollendete Weise begann: es ist ein Bildnis seiner Mutter. Hier gab der Fluß des Blutes dem jungen Künstler eine fast

übersinnliche Kraft und Sicherheit. Indem seine Natur sich auf ihre Quellen stimmte, leistete sie unvermittelt, jenseits von Kategorien wie Entwicklung, etwas schlechthin Glückliches, das jedem späteren Jahr seines Lebens Ehre gemacht haben würde: etwas gleichsam Absolutes. Es war für ihn wohl das gegen alle Gesetze frühreife Bild, das jedem Künstler in seiner Jugend einmal gelingt. Aus einer einzigartigen Verfassung heraus, unproblematisch, einfach vermögend malt dann der Künstler, voraussetzungslos fast, aber auch ohne Konsequenzen, das gute Bild seiner ersten Freiheit und seines ersten persönlichen Lebens. Daß bei Weisgerber ein Mutterbildnis entstand, begreift man doppelt, wenn man weiß, wie herzlich er mit seiner Mutter verbunden war, die eine liebenswerte alte Frau gewesen sein muß. Er hat sie zweifellos oft gezeichnet und wohl auch öfter gemalt. Als sie — im Spätherbst 1903 — gestorben war, schrieb er einem Freunde einen Brief, aus dem auf sein menschliches Verhältnis zur Mutter und auf den Zusammenhang zwischen Erlebnis und Kunst bei ihm ein Licht fällt. Da steht:

„ Nun sind ja die schwersten Stunden vorüber, aber diese Tage haben auf mich unauslöschliche Eindrücke gemacht. Ich sah zum ersten Male wie ein Mensch stirbt, und dazu noch meine Mutter. Ich habe sie gezeichnet mit ihrem nach Erlösung ringenden und bittenden Blick, und als sie starb und der Tod ihr so dreimal die Gurgel zudrückte, da meinte ich, ich muß die Knochenhände wegreißen. Es war schauerlich und tat furchtbar weh. Und nun ist sie fort und wir sind Waisen. Ich kann jetzt nicht mehr denken, wie wird sich Mutter freuen, wenn sie das hört, und ein eigentliches Heim hat man ohne Mutter auch nicht mehr. Nun bleibt mir nur noch eine Trösterin, die ich aber angesichts des Todes für sehr klein und gering empfand, meine Kunst. In dem Moment, als die Mutter starb und ich an die Kunst dachte, mußte ich lächeln, ob ihrer Schwäche, die sie vor dem Leben und Tod der Natur empfinden muß. So elend und gering kam sie mir vor, und ich erinnere mich keines Meisters, der die Größe des Todes so wiedergegeben hätte, wie ich sie da sah und fühlte. Es sind alles Glassteine unter Diamanten. Und wir sind elende Glasschleifer, wir glauben, wenn die Steine glänzen wie Diamanten, wir haben das Höchste erreicht, wir haben die Natur gebannt mit unserer Kraft. Nichts haben wir, Sand

in den Augen. Und doch fange ich wieder an und schleife die Steinchen unverdrossen, vielleicht glänzen sie auch einmal wie echte, oder ich finde gar einmal einen kleinen Diamanten. Suchen will ich, mag kommen was da will.“

Zwischen den Reihen seiner Bilder kann man in Sekunden glauben, das frühe Bild der Mutter — es stammt von 1900 — sei die am tiefsten gelungene Arbeit des Künstlers geblieben. Wie dem sei: darin scheinen alle guten Geister des Künstlers wie in einem Segen enthalten zu sein. Dieser Aufbruch ist gut.

Ein besonderes Element, das ihn immer wieder befeuerte, gestaltete sich dem jungen Künstler alsbald als ein neues, selbständiges Erlebnis. Er spricht in dem Brief an seinen Freund von der Natur. Er spricht von ihr mit einer alles andere ausschließenden Entschiedenheit. Er war in der Tiefe seines Wesens mehr auf die Natur gestellt, als er späterhin selbst immer begriffen hat. Im Frühling 1901 kam mit einem gewitterartigen Schlag das Gefühl über ihn, daß er sich alles Schulmäßigen entledigen müsse. Es war nicht nur der Disput des einen Kunstmalers mit dem andern über die Zunftfrage, ob Pleinair oder Ateliermalerei das grundsätzlich Richtigere sei; es handelte sich nicht nur um eine spezielle Reaktion des malenden Neulings gegen das Dunkle der von den Pleinairisten der Akademie so genannten „schwarzen Malklasse“. In Weisgerber stand der Trieb zur Natur gegen das — sei es in gutem oder schlechtem Sinn — Betriebsmäßige der Akademie überhaupt, gegen das Mechanische, das in der lehrenden Vermittlung nicht bloß des Handwerks, sondern einer ganzen Anschauungsart gelegen schien. Er verließ an einem schönen Frühlingstag des Jahres 1901 fluchtartig sein Atelier an der Zieblandstraße — nur zu begreiflich, daß man ein Atelier der Zieblandstraße fluchtartig verlassen kann — und fuhr mit einem in der Zügelschule auf Freiluftmalerei erzogenen Freund, der seinerseits das analytische Rezept vor der Natur gründlich überprüfen wollte, in den bayrischen Wald. Man blieb in dem niederbayrischen Marktflecken Regen, Weisgerber fanatisch bis in den Spätherbst. Drei Vierteljahre hindurch hat Weisgerber dort Landschaften, Freiluftfiguren und Bildnisse gemalt. Im folgenden Sommer wiederholte er den Aufenthalt. Seine Bilder nahmen eine Richtung auf das Tatsächliche und Helle; seine

Malerei gewann an Differenzierung und gewerklicher Elektrizität. Um die Notdurft des Lebens zu fristen, mußte er sich daneben freilich auf allerlei kunstgewerbliche Aufträge einlassen wie Buchschmuck und Plakat. Das Kunstgewerbliche hat ihn wie oft auch damals beeinträchtigt. Äußere Enttäuschungen kamen hinzu: der erwartete Erfolg für seine Börse trat nicht immer ein. Äußerlich in fragwürdiger Lage und als Künstler hinundhergeworfen trat er nun in eine Epoche radikaler Unterbrechung; im Herbst 1902 zog er die Uniform an. Als Akademiker hatte er nachträglich die Berechtigung zum einjährigen Dienst erworben. Er stand als ein kräftiger, guter und zumeist vergnügter Soldat im Münchener Infanterieregiment „Max Emanuel“, nicht ohne die Chancen der hellblauen und roten Eleganz, die ihm die Uniform gewährte, mit lachend eingestandener Eitelkeit auszunutzen.

Die ersten Jahre nach der Militärzeit zeigen noch nicht mehr Bestimmtheit als die Jahre vorher. Die Geldmisere nötigte ihn nach wie vor, sich mehr, als dem Maler förderlich war, mit kunstgewerblichen Dingen und illustrativer Gelegenheitsarbeit zu beschäftigen. Zwar soll der Wert seiner Plakate und Karikaturen nicht geleugnet werden. Ein für den Gerlachschen Verlag gezeichnetes Plakat — der Flötenspieler mit den weißen Mäusen — und das bekanntere Plakat mit den Gemeinderäten im schwarzen Rock, der Fahne und der Burg für eine große Nürnberger Ausstellung gehören zu den besten Plakaten, die während der letzten Jahrzehnte in Deutschland überhaupt gemacht worden sind; ohne auf die angreifende Breite und Lautheit des Maueranschlags zu verzichten, haben sie eine unvergleichlich feinere Gliederung und Bewegung als die häufig starren kunstgewerblichen Formeln der neueren deutschen Plakatzeichnerei. Aber damit ist natürlich keine unbedingte Zustimmung ausgesprochen. Damit ist auch keine absolute Gewähr dafür gegeben, daß Weisgerber sich bewußt gewesen wäre, derart sich selbst zu erreichen. Das Nämliche gilt von seinen ungezählten graphischen Dingen. Weisgerber selbst verleugnete diese Arbeiten nicht, und er hatte auch keinen Grund, es zu tun. Aber er wünschte nicht, nach diesen Arbeiten, am allerwenigsten zuerst nach diesen Arbeiten eingeschätzt zu werden. Dies kann man um so unbesorgter feststellen, je hartnäckiger er sich bemühte, auch hier ernsthafte Arbeit zu leisten.

Wer in seinen Nachlaß sah, konnte nur mit einem gewissen Erstaunen und mit großer Achtung wahrnehmen, welchen Aufwand Weisgerber, der jederzeit schwer arbeitete, auch für diese Dinge des Tages getrieben hat. Für eine Zeichnung, die in wenigen Linien und Flächen bestand, fand sich oft ein halbes Dutzend Entwürfe und darüber hinaus ein halbes Dutzend Ausführungen, deren jede sich von der anderen durch eine auf den ersten Blick kaum merkbare Besonderheit — die Einbuchtung oder Schwellung, Streckung oder Anziehung einer Linie, eine Schwächung oder Verstärkung des Umrisses, der Farbe, des Tons, eine Ersparnis an irgendwelchen Elementen der Komposition oder auch Bereicherung — intim und dennoch irgendwie entscheidend abhob. Es wäre Unrecht, diese Seite zu versäumen; es wäre sehr Unrecht, den Ernst der künstlerischen Gesinnung und das Maß des Arbeitens zu vergessen, die in diesen Arbeiten versichert worden sind. Drängt sich hier der Zweifel auf, so setzt er immerhin dies Niveau bereits voraus. Der Zweifel, um den es sich hier handelt, betrifft das von Natur Verhängnisreiche fast aller derartigen Produktion. Die psychologische Wirkung regelmäßigen illustrativen Arbeitens ist fast notwendig so, daß der Künstler, des vegetativen Tempos verlustig, das die Voraussetzung unbefangener und ursprünglicher Produktion bedeutet, sich auf eine Formel einarbeiten muß, die ihm in jedem Augenblick zur Verfügung steht. Zudem wird er gerade das, was man als Cachet bezeichnet, um so nachdrücklicher, ja gewaltsamer, rascher, krampfhafter hervortreiben, je mehr er, durch die Forderungen des Regelmäßigen oder Wiederkehrenden in seiner Bewegung bedingt, sich darauf bedacht fühlen muß, die eigene Person, das Unbedingte, das dem Künstler Spannung gibt, geltend zu machen. Dies Spiel von Ursachen und Wirkungen nötigt zur Handhabung stereotyper, ja selbst kunstgewerblicher Mittel. Bei Weisgerber lag diese Gefahr um so näher, als er vom Kunstgewerbe ausgegangen war und auf der Hut sein mußte, um es überall zurückzudämmen. Es war kaum anders möglich, als daß bei den reduzierten Mitteln, die sich halb automatisch, halb aus bewußtem Drang und Willen zur Vereinfachung ergaben, nicht selten eine gewisse Leere des Bildes eintrat: aus der Rhythmik und Melodik der Linien des Illustrators, aus dem Witz seiner Flecken sprach nicht jedesmal Lebendiges. Verhängnisvoller als diese Erscheinung, die sich in der Geschichte der meisten illustrativen

Talente wiederholt, ist jedoch das andere: daß von der allzugroßen Einfachheit und wohl auch Kunstgewerblichkeit des illustrativen Stils zuweilen etwas in große Bilder des Künstlers überging — ja daß manches seiner späten Bilder, der Bilder aus einer Zeit, in der ihm das Illustrieren nicht mehr so oblag wie in den jüngeren Jahren, sich kunstgewerblicher Formeln dieser früheren Zeit erinnerte. Es bedarf noch nicht einmal eines unerbittlichen Auges, um dergleichen Reminiszenzen der Einbildungskraft, wenn man will dergleichen Atavismen in Bildern wie dem „Goliath“ oder in den großen Repoussoirfiguren auf den Amazonenbildern wiederzufinden. Lägen die Qualitäten dieser Bilder nur im Linearen und in der sozusagen graphischen Komposition, so wäre ihr Wert zweifelhafter, als er es glücklicherweise schon um der rein malerischen Leistung willen ist. Noch einmal möge aber gesagt sein, daß es sich bei allen diesen Abschätzungen um ein relatives Werturteil handelt. Die Illustrationen und Plakate Weisgerbers sind für sich selbst mit gutem Grund beachtet, geschätzt und gesammelt worden. Es ist auch notwendig, zu erkennen, daß der Ansatz eines Stils, der sich in diesen Dingen offenbart, nicht nur sehr ernst gemeint, sondern auch objektiv giltig ist. Das Problematische daran ist nur das zu Merklliche der stilistischen Absicht und das Vorzeitige, trotz aller blutigen subjektiven Arbeit dieses arbeitsamen Künstlers objektiv zu schnell Fertige. Bilder wie der „Goliath“ lassen sich umgekehrt auch als Beweis dafür anführen, wie dem Künstler seine bekannte graphische Linie vom Herzen ging, mag auch ihre absolute Bedeutung geringer sein als die Anstrengung des Künstlers.

Zum Biographischen im engeren Sinn zurückkehrend möchte man versuchen, die graphische Kurve Weisgerbers, die in seinem ganzen Werk heimlich vorhanden ist und nicht nur in den Illustrationen, sondern zuweilen auch in Bildern zu herrschender Bedeutung aufsteigt, aus einer eigentümlichen persönlichen Verfassung zu erklären, die dem Grenzgebiet der Psychophysik angehört. Weisgerber gestand zuweilen mit einer gewissen Erbitterung, daß ihm der Aufbau der eigenen Gestalt mißfalle. Er fand sich zu breit im Verhältnis zur Länge seiner Beine. Man muß bemessen, was der einfache Zustand des eigenen körperlichen Daseins für einen Künstler besagt, der von seinem Naturell gedrängt wird, nicht etwa nur Auge, Hand

und Pinsel in Bewegung zu setzen, sondern den ganzen Organismus — Blut, Säfte, Muskeln, Knochen, Sehnen — in die sinnlich-geistige Leistung des Malers als Mitarbeiter hineinzustoßen. Ein Mensch wie Weisgerber malte nicht; das Malen löste sich nicht als eine Spezialfunktion vom Organismus ab; in gleichsam sportiver, athletischer Steigerung wurde der ganze Körper mit allen sinnlichen und geistigen Zuständen an der Arbeit beteiligt, in die Arbeit verflochten, in der Arbeit verbraucht. So entstand ein Reichtum von Beziehungen auf das Persönliche im weitesten Sinn, den wir kaum noch entwirren können. Dies Eine scheint außer Frage, daß dieser Künstler in einer Art von lyrischer Loslösung von sich selbst die langgezogenen Linienspiele, die Körper mit schmalen und hohen Beinen gegen den breiten und massiven Bestand des eigenen Körpers setzte — einen manchmal beinahe präraffaelitischen oder an Beardsley und Lautrec gemahnenden sentimentalischen Protest gegen die eigene untergesetzte Physis eines bäuerlich-kleinbürgerlichen Mannes vom Pfälzer Wald.

Von diesem Ereignis im Menschen führt der Weg vielleicht überhaupt zu manchem scheinbar Unverständlichen und Anzweifelbaren in seinem Werk.

In jenen Jahren — den Jahren 1904, 1905, 1906 und vollends in den folgenden — war Weisgerber bis zur Besessenheit von der Idee des Bildes erfüllt: des Bildes im strengen, einzig giltigen Sinn des Wortes. In einem Brief vom Juni 1904 kennzeichnet er seinen Zustand mit diesen Worten: „ Sonst beschäftige ich mich mit Studienmalen (mit Zweck) und Plakatmalen aus dem Bauch. Das Nürnberger ist fertig und geht morgen seinem Schicksal entgegen: fahre hin und flattere. Was ich male will ich Dir nicht näher beschreiben, ich hoffe dies bald in einem Bild vereinigt Dir zeigen zu können. Ich denke nämlich ernstlich an ein Bild, das inneres und äußeres Leben hat.“ Ein Bild mit „innerem und äußerem Leben“ lag dem Stuckschüler auf der Linie der Überlieferung. Dennoch war der hier so nachdrücklich ausgesprochene Wille nicht selbstverständlich. Nach der Stuckzeit hatte eine verhältnismäßig naturalistische Reaktion eingesetzt; dem großen Stil folgte eine Kunst beobachteter Gegenständlichkeit. Die Jungen der Zeit lebten immer heftiger in die Natur hinein. Weisgerber selbst ging mit: als Mensch dieser Generation und als Person. Denn dies ist klar: einem

Mann vom Typus Weisgerbers mußte die nächste, natürlichste, vielleicht auch gelungenste Wirkung in einer kräftigen Auseinandersetzung mit der Natur beschieden sein. Mit seiner Muskulatur, seinen Sinnen, seinen Säften hatte man den geradesten Zugang zu ihr. In der Tat sind Bilder aus diesem Komplex der Entstehung ganz vortreffliche Arbeiten; man braucht nur Arbeiten wie die Bildnisse des Dichters Scharf, des Musikers Sachs, des Kunsthändlers Brakl zu betrachten. Diese Dinge schlagen. Sie bedeuten eine jugendliche Meisterschaft im relativ naturalistischen Abstand eines malerisch erregten Auges und Armes von der Wirklichkeit. Das Verblüffende ist nun, das Weisgerbers ganze Entwicklung dialektisch von diesem höchst erfreulichen künstlerischen Vermögen wegstrebte: er war nach jeder Wendung zur Natur nur um so mehr auf das Bild bedacht — das heißt, da Bildnisse wie Scharf, Sachs, Brakl ganz gewiß auch Bilder sind, auf das Bild von rein geistiger, abstrakter, der gegenständlichen Bedingungen entledigter Entstehung. Man wird sagen, dies sei ein allgemeines Malerschicksal. Bei Weisgerber scheint es jedoch besonders deutlich beurkundet. Man vergleiche ein Bild wie den „Absalom“ mit einem Scharfbildnis — und man wird sich noch immer über die Größe des Abstandes und des Kontrastes wundern, der etwa das „Mädchen in der gelben Hose“ von dem Scharfbildnis, das „Mädchen mit den blauen Pantoffeln“ von dem Bild des Absalom, also die ungefähre Mitte von den ungefähren Extremen trennt. Auch hier ereignete sich bei Weisgerber jenes innere, psychophysische Geschehnis. In lyrischer Befreiung beinahe metaphysischer Antriebe von einer so schönen Übereinstimmung seiner Natur mit sich selbst, wie sie in den glänzenden Bildnissen schon der ersten Jahre bezeugt ist, verwarf dieser Künstler gleichsam das eigene Naturell, das, in kräftigen Bedingungen festgelegt, kräftig produzierte; sich selbst verleugnend griff er über seine engeren, fast körperlich bestimmbaren Grenzen hinaus und suchte sich jenseits in einer unwirklichen Welt wieder.

Dies also war der Gehalt der Jahre nach 1903: eine zuweilen prachtvolle, sicher ungewöhnlich talentierte Fühlung mit der Natur, und darüber hinaus, ja dagegen der Protest, der das Bild mit „innerem und äußerem Leben“ will. In seinen illustrativen Arbeiten findet man trotz jedem Vorbehalt einen Abglanz dieses Geistes. In seiner Malerei formt er sich während

dieser Jahre noch nicht; der Maler ist trotz heimlich ansteigender Sehnsucht ein körperlicher Bundesgenosse der Natur.

So lebt er diese Jahre in München und am Lande, bald in geringerer Entfernung, bald in größerer von seiner Stadt. Er hat die Beharrlichkeit, sich in dieser Stadt und sie in sich durchzusetzen — trotz jenes verlockenden Angebots, das den jungen, aber schon viel genannten Künstler nach Düsseldorf ziehen will. Aber was ihn mit dieser süddeutschen Hauptstadt verbindet, ist ihm auch auf die Dauer nicht deutlich; es liegt ihm im Blut. Die Jahre gehen: eines, zwei, drei. Der Moment scheint ihn daheim nicht weiterzuführen. Es treibt ihn hinaus. Wohin soll er fahren? Es gibt Paris und gibt Italien. Das Zweite scheint zu ungeheuer, zu unfassbar, das Erste näher, greifbarer. Durch die „Jugend“ schon seit einiger Zeit materiell gestützt faßt er den Entschluß, nach Paris zu gehen. Sein Jahr 1906 gehört dieser Stadt.

Die Ursache, aus der ein Maler wie Weisgerber nach Paris ging, ist freilich zusammengesetzter, als es auf den ersten Anblick erscheint. Irgendwie war er schon als Pfälzer in westliche Atmosphären getaucht. Von der Mutter her war zudem fast lothringisches Blut in ihm. So trug er etwas von jener Zwiespältigkeit in sich, die dem Menschen eines Grenzlandes leicht zur Tragik wird. Man kann in allem Ernst auch die Frage stellen, ob diese Zwiefältigkeit, die, mit vielem andern allerdings, in dem Pariser Aufenthalt zum Ausdruck kam, nicht auch für ihn zur Tragik geworden ist: denn so wichtig, so antreibend diese Zeit für ihn, für sein ganzes Leben geblieben ist, so gewiß ist es auch, daß Weisgerber das ganz Ungebrochene, das er in Bildern wie den trefflichen Scharfbildnissen, überhaupt in Bildern aus der Epoche zwischen 1903 und Ende 1905, ja zwischen 1900 und 1905, erreicht und beinahe spielend bezeugt hatte, seit dem in sein Dasein schneidenden Jahr 1906 selten wieder erreichte und jedenfalls nicht mehr hemmungslos durchführen konnte. Wie seinem Bewußtsein damals fast mit einem Schlag alles, die Kunst, das Leben selbst, problematisch wurde, so fing auch seine Kraft bis in die Tiefen des nährenden, für die Produktion entscheidenden Unterbewußtseins hinab an, der Welt und sich selbst Fragen zu stellen, sich zu spalten. Die Ansätze zu diesem Zwiespalt waren da; das zeigt schon die Geschichte der Jahre vor Paris. Schließlich ist dieser Zwiespalt überhaupt etwas allgemein Menschliches. Es handelte sich hier aber

um eine eigentümliche Entwicklung und um eine besondere Verdeutlichung des Zwiespalts. Das Schwierige der inneren Lage wurde um so größer, je entschlossener Weisgerber sich auf einen eindeutig bestimmten Boden zu stellen suchte. Er empfand sich vor allem als Deutschen, und — wahrhaftig — er war ein Deutscher. Das begriff man nicht nur dann, wenn man sah, wie er in eine grundanständige Wut geriet, sobald einer seiner Freunde in verantwortungslosem Tonfall oder mit Paradoxen der Verstimmung und Verzweiflung oder auch mit erbitterten und erbitternden Argumenten das Französische auf Kosten des Deutschen pries. Man begriff es aus seinem Rassetypus, aus der Schwere und Langsamkeit seiner Arbeit, aus seiner über die Maßen deutschen Gemütsverfassung, der das fremdländische Wesen schließlich doch wie eine Versuchung gegenüberstand. Darüber konnte auch die Leichtigkeit der sinnlichen Reaktion des Pfälzers und sein reizbarer Sinn für das Abstrakte der malerischen Form, für die Latinität in der Kunst nicht täuschen.

Um den Widerspruch zu vermehren und zu vertiefen, kam zu dem Spiel des Bluts, zu dem Wechsel von Anziehung und Abstoßung das Allgemeine: der Drang dieses Menschen in die Unendlichkeit. Paris war für ihn nicht nur eben dies Besondere, das man Paris nennt. Ihn reizte nicht nur das Französische, jedenfalls nicht in erster Linie das spezialisiert Französische, sondern auch, und im Grunde zumeist, das Welthafte des Planeten Paris, der Kosmos in dieser Stadt. Oft erklärte Weisgerber, es reiße ihn nach Indien. Das galt sicher wörtlich; aber von einem bestimmten Punkte ab wäre eine Erfüllung dieses Wunsches zum Gleichnis geworden — zum Gleichnis der Welt, des Ganzen, vielleicht des Jenseits. Es ist möglich, daß in diesem Wunsch der ganz arische Instinkt Weisgerbers zu seinen reichsten Quellen vordringen wollte. Es ist aber auch wahrscheinlich, daß er mit einem Worte wie Indien, so viel ganz Spezielles und ganz Konkretes es für ihn bedeutete, das Universum meinte.

Wiederum zerlegte sich Paris für ihn, wenn man sich sein Tun und Lassen im einzelnen vergegenwärtigt, in eine Reihe bestimmter, körperlich umschriebener Einzelheiten. Ihn reizte eine Atmosphäre, die der seiner Heimat ähnlich war und in die sonnige Helligkeit noch die kaum sichtbaren Schleier des seewärts angrenzenden Nordens hereinwob; ihn reizte — so

pflegte er es zu sagen — die Luft Monets, Sisleys, Pissarros. Ihn rief — so zeigte er es — die Olympia Manets und alles, was sich als spanische Unheimlichkeit, als pariserische Gewichtlosigkeit, als Gegenständliches und als malerische Arabeske um diesen ihn eine Zeit lang bannenden Namen bewegte. Ihn riefen Namen wie Daumier, Lautrec, Guys und im Hintergrund der nur eben erst geahnte Name des Mannes aus der Gallia Narbonensis — des Lateiners Cézanne. Jenseits lag das Spanien des Greco und das Italien der Florentiner, der Sienesen. Endlich rief ihn, was in den Sammlungen des Louvre als Denkmal der Zeiten und Welten versammelt ist: auseinandergespalten und gleichwohl ein ungeheurer Block, der wie eine riesige Verschwörung alles Großen der Vergangenheit den Spätgeborenen lockt und zermalmt. Noch eines: ihn reizte das geballte Leben und die betäubende Hoffnung, alle Empfindlichkeit und alles Talent zur Leichtigkeit, zum menschlichen und künstlerischen Gelingen, zum Glück auf die Höhe eines Vielfachen hinaufzuzschnellen. Das erwartete er.

Ein Brief, den er im Mai 1906 an einen Freund geschrieben hat, zeigt dies Zusammengesetzte und mehr — das Widerspruchsvolle seines Lebens in Paris:

„ . . . Paris ist für mich eine harte Nuß. Hier wird so eklich viel gefachsimpelt, und wenn das nicht, dann sind die Kerle stumpfsinnig, daß sie stinken. In einem Monat gehe ich nach Deutschland vielleicht mit meiner Braut und deren Eltern in den Böhmerwald. Da, als wir im ersten Jahr dort waren, habe ich nach meiner Empfindung am besten gemalt. Unbewußter wie jetzt, man ist ja literarisch vollgepfropft. Ich will wieder deutsches Land unter meinen Füßen haben, hätte ich nicht noch das Atelier bis Oktober, ich käme nicht mehr nach Paris. Ich glaubte hier toll leben zu können, allen Gram bei Seite lassend, derweil ist mein ganzer Aufenthalt bis jetzt nur ein einziger moralischer Kater gewesen, aber ein wirklicher, der einem seine ganze blöde Ohnmacht bis in die innersten Winkel offenbart. . . . Es ist ekelhaft, verflucht was ich hier schon Weh gehabt habe, direkten physischen Schmerz vor lauter Nichtskönnen. Das erste halbe Jahr habe ich fast nur aus dem Kopf gemalt, oder nach der Natur gemalte Dinge zusammenkomponieren wollen. Viel weiter bin ich noch nicht gekommen, um auszu-ruhen male ich wieder Studien. . . . Was machst du immer? Dir hat der

Aufenthalt doch sehr gut getan? Sicher empfindet man das später sehr angenehm, weil man dann die Folgen genießen kann. Aber das direkte unter Einfluß stehen, halb wollen und nicht wollen, das reibt auf . . .“

Der Deutsche lebt in der Mitte der Erde. Darum entsteht in ihm ein Mechanismus der Bewegung, der in Strahlen ihn nach auswärts treibt. Er will nicht nur Mitte, er will auch Durchmesser sein, nicht nur Zentrum, sondern auch Horizont. Sein geographischer Standpunkt in der Welt und die zentrifugalen Antriebe, die sich aus der rings umschlossenen, nach keiner Seite offenen, zumal des freien Meers entbehrenden und unvergleichlich fixierten Wesensart dieses Standpunkts ergeben, sind das Geheimnis seiner ungemainen Objektivität. Was die Natur — die Geographie — ihm zu verwehren scheint, sucht er auf, um es an sich, um sich daran zu messen; je mehr es ihm durch natürliche Bedingungen erschwert ist, desto mehr sucht er es, denn gerade die Umschlossenheit seines Bodens gibt ihm eine verstärkte, vielleicht einzigartige Spannung des Triebs nach der ganzen Welt. Spanier und Engländer hatten es leicht und wurden Conquistadoren. Deutsche haben es schwer, und von einem äußeren Verhältnis zur Welt, das ihnen keine Gunst der Lage erleichtert, wenden sie sich notwendig einem inwendigen Erarbeiten der fremden Erscheinungen zu. Sie eignen nicht an, sondern objektivieren sich in die Welt hinein. Dies heißt nicht, daß sie sich auflassen, preisgeben, Lehnleute der Welt werden. Ihre Objektivität ist ihre Herrschaft über die Erde, und sie verleugnen, wenn sie eine gute heimatliche Rasse haben, nie den Akzent des Deutschen — selbst sofern ihre gute Rasse nach den Hinterlassenschaften der Jahrhunderte vielfältigen Blutes ist. So haben sie den Typus des Mitteleuropäers, das heißt des Deutschen, mit fester Achse und klaren Kanten herausgearbeitet. So war Weisgerber. Sein Pariser Erlebnis gab ihm Horizonte, fast Segel und Flügel, und ließ ihm seine persönliche Eigenheit verstärkt zurück, ja trieb ihn wieder auf sie hin. Er hat eine Menge von Dingen gezeichnet und gemalt, die nicht viel mehr zu sein scheinen als bestochene Zugeständnisse an Paris. Aber von diesem Eindruck wird viel nur durch das Gegenständliche bestimmt, das von selbst in einen derartigen Ausdruck eingeht. Zudem sind solche Arbeiten, als deren Typus man die Bilder aus den Pariser Cafés und Variétés bezeichnen kann, nicht entscheidend. Schon in den graphischen Arbeiten, die Weisgerber

in Paris für die „Jugend“ gezeichnet hat, sind Stücke, deren Vorzüglichkeit ihre Wurzel in der deutlichen Selbstbehauptung dieses Künstlers hat. Mit gutem Grund konnte er — Anfang 1907 — schreiben: „Die Jugend hat Pariser Sachen von mir, die ich voll und ganz vertrete. Es ist das was ich immer machen möchte. Aber nur nichts Politisches; wenns mir nicht selbst zufällt, und das kommt selten vor, ist's immer leerer Klatsch . . .“ Endlich kennzeichnet sich seine beharrliche Eigentümlichkeit wenigstens durch ein großes Bild, das in Paris entstand. Es ist das Bild mit dem stehenden Geiger, der Dame auf dem Sofa und dem Tisch, auf dem einer jener von vielen Malern so oft und so fanatisch gemalten gelben Bände einer bekannten französischen Romanbibliothek liegt. Das Bild wurde 1906 von der Neuen Pinakothek angekauft; es war der erste große Erfolg des Künstlers, der Anfang eines legitimen Ruhms. Weisgerber war mit dem Bild und dem Ereignis allerdings nicht zufrieden:

„ . . . Sie haben mein Bild für die Pinakothek angekauft um 2800 Mark. Ich hätte weinen mögen, daß das jetzt schon geschehen ist, ich glaubte einmal würdiger dort zu hängen. Jetzt ist's schon aus. Es ist ein Violinist . . . im Hintergrund sitzt noch meine Braut. Das Porträt des Herrn ist sehr gut, meine Braut vielleicht auch, nur das Ganze ist nicht recht groß gesehen, der Moment in dem man alles ganz zusammenfaßt und leicht malt wie ein Gott, war noch nicht da. Es fehlt der große Aufbau, keine Einheit, kein Herauswachsen aus einem inneren Drang. Äußerlich zusammengestellt, stückweise gemacht. Halt kein gutes Bild . . .“

Der Kritik, die Weisgerber so an sich selber übte, soll nicht widersprochen werden — auch nicht dem Austausch, durch den er einige Jahre später die „Somalifrau“ an die Stelle des „Geigers“ setzte. An dieser Stelle kommt es jedoch auf etwas anderes an: das Erfreuliche des „Geigers“ ist, abgesehen von den feinen malerischen Werten im einzelnen und dem speziell malerischen Einklang, der trotz der kaum organischen Art des Bildbaus zu den Augen spricht, der deutliche Wille des Künstlers, sich selbst bei aller Versuchung nicht aus der Hand zu geben. Er kompromittiert sich nicht mit Paris. Man merkt zwar ganz deutlich die pariserischen Elemente, die, vom Gegenständlichen in die Form ausgestrahlt oder aus einer neuen, in Paris gewonnenen malerischen und überzeugt formalen Abstraktion auf dem Bild

verwirklicht, die Bedingungen der Entstehung außer Zweifel setzen. Das Bild ist ohne einen gewissen Einfluß Manets nicht denkbar. Es enthält, wenn man so sagen soll, Manets spezifische Interieurgesinnung. Es enthält einen gewissen spröden Ton, den man am besten mit einem Wort aus der Terminologie des Weinfreundes bezeichnen könnte: es strebt das „Sec“ der Malerei Manets an — freilich ohne die ans Japanische grenzende Zurückführung seiner Anschauung und seiner Mittel ganz zu begreifen. Zu dieser neuen Herbheit gehört ein Drittes, das seitdem wie sie selbst dem Künstler geblieben ist: Weisgerbers Malerei verliert das Fette, Saftige, Materielle, das sie auf dem Münchener Boden hatte, und seine Malerei wird, auch ohne die letzte Vereinfachung und Immaterialität der Impressionisten zu erreichen, auf eine geistige, beinahe geistreiche Bahn gedrängt. An dieser Stelle mußte nun wieder die Grenze deutlich werden. Von dieser Stelle ab kehrte Weisgerber um; die Bedingungen seiner eigenen Vergangenheit hielten ihn fest, zogen ihn neu an — er war ein Münchener Maler; es schien ihm redlicher, innerhalb der Voraussetzungen zu bleiben, mit denen er geboren war, als durch eine flachgesinnte Übernahme des äußeren, mechanisch faßbaren Teils fremder Anschauung den Anschein eines künstlerischen Geistes zu erwecken, der schließlich doch nicht der seine war und es überhaupt nicht sein konnte. In dieser Unbestechlichkeit, die mit so viel positiver Arbeit und so viel Vermögen gepaart war, liegt einer der schönsten Beweise für die beste Eigenschaft, über die ein Künstler verfügen kann: für seine moralische Lauterkeit. Wie bei allem im Leben gibt es auch für die Kunst keinen höheren Maßstab als den Anstand. Daß Weisgerber sich zeitlebens von der flauen Sippe fernhielt, die an jedem Vorbild nur eine Faxe entdeckt, zeichnet ihn mehr aus als je das glänzendste Talent zum Eklektischen mit erstaunlichen Nachbildungen ihn gerühmt haben würde.

Alles in allem war diese Zeit eine verwirrende Qual. Rückblickend schrieb er im Mai 1906 aus der Heimat, in der er Ferientage verbrachte:

„ Und dann muß ich mich sammeln und den armen Weisgerber suchen, er wäre ja beinahe ertrunken in Paris. Es bleibt für mich das schönste und zugleich schrecklichste Jahr meines Lebens. Ich glaubte ja, ich werd ein Narr, sicher, so armselig kam ich mir vor. Jetzt fang ich an, wieder meine Münchener Habseligkeiten auszukramen, merke aber,

daß nunmehr ein Tropfen Paris dazwischen gekommen ist, sich aber noch nicht ganz in der Bauerngesellschaft wohl fühlt. Wie wird das wohl werden? . . .“

Es war ein Moment der Besinnung auf die unmittelbarsten seiner natürlichen Voraussetzungen. Zwar sagte er in einem Brief, den er im August 1906 in der oberbayrischen Sommerfrische, in dem reizenden Wildenroth nahe dem Ammersee, geschrieben hat, er könne „all den jüngeren Malern nur raten nach Paris zu gehen“, und er möchte „es in goldenen Lettern über das Portal der Sezession schreiben“. Aber man muß auch wissen, wie er unter dieser Stadt gelitten hat, weil sie ihn aus seiner relativen Übereinstimmung mit sich selbst herausschleuderte. Man muß zusehen, wie er zu seinen ersten Quellen zurückkehrt. Wildenroth erinnert ihn an die Zeit in Regen: „Wie sorglos malten wir im bayrischen Wald! Ich wußte von nichts und malte so keusch. Heute ist man beinahe pervers geworden und begeht in einem fort Notzucht an der Natur.“ Als er in den ersten Monaten des Jahres 1907 in München mit vielem Glück Pariser Skizzen verarbeitete, schien ihm gleichwohl Paris beinahe eine Unmöglichkeit — eine Unmöglichkeit für ihn, für den, der er war.

Die nun folgenden Münchener Jahre gaben eine eigentümliche Mischung. Er stand nach seiner Reise allem dem, was an München etwa nur lokal war, mit entwickelter und gereizter Ironie gegenüber. Zu manchem in der heftigsten Form laut geäußerten Protest gegen Allzu-Münchnerisches trieb ihn 1906 der umstoßende Radikalismus des Zurückkehrenden. Andererseits suchte der Zurückgekehrte in München und jenseits Münchens alles, was ihn mit guten, weittragenden heimischen Überlieferungen neu in Verbindung setzen konnte. Die Freunde begannen, sich um ihn zu scharen. Der Moment seiner Führerschaft näherte sich zusehends.

Das Gefährliche und bis zu einem gewissen Grad Verhängnisvolle der Pariser Aufenthalte, die, alles in allem, immerhin zwei Jahre seiner empfindlichsten Zeit und die Mitte seines künstlerischen Lebens umfaßt haben, war dies, daß ihm damit keine ganz angemessene Basis geboten war. Mißbehagen und Verzweiflung, die nicht selten eintraten, waren Beweis genug dafür. Er liegt jedoch auch in den Bildern. Die Produktion dieser Zeit ist nicht frei von Artistischem; sie erinnert an das Trapez; der Schwebezustand,

der sie kennzeichnet, erscheint nicht als das Selbstverständliche. Dies Leben vermochte nicht, ihm einfach zur Natur zu werden. Deshalb war die Rückkehr nach Deutschland und München nicht nur eine bloße Heimreise, sondern auch ein erneutes Suchen nach der anfänglichen Einheit mit sich selbst. Für ihn war nun wiederum München und Deutschland der Inbegriff der Natur, das heißt alles des Selbstverständlichen, dem ganzen Organismus von Hause aus Entsprechenden, ohne das die naive Äußerung des künstlerischen Geistes — einerlei wieviel sie dann bedeutet — nicht denkbar ist. Wiederum fand Weisgerber sich selbst nun auf den Straßen der süddeutschen Hauptstadt, wiederum im Angesicht der erlauchten Klassik Klenzes, wiederum unter den Flügeln der Tauben, die in den Heiligennischen der Theatinerkirche wohnen, und wieder an den Seen und auf den Bergen, denen diese Stadt nur dient wie das Haus dem Garten und den Feldern. Ihn ergriff ein erneuertes, durch das Bewußtsein manchen Abstandes nur gesteigertes Gefühl der Übereinstimmung mit sich und der Welt, als er sich wieder in diesem Bezirk einrichtete. Er sah auf die eigene Vergangenheit in dieser Stadt zurück. Das sehr Physische seiner Malerei zwischen 1903 und 1906 erschien ihm als ein Glück und als ein Wert; er hatte recht. Er konnte sich gestehen, daß er schon vordem jenseits der materiellen Energie seiner Malerei das Bild gesucht hatte, das geistig begründet war. So kritisch er gegen sich selbst war, er fand, daß diese Vergangenheit ihre Geltung besaß. Es kam nun darauf an, zu sehen, wie weit sich dies alles, das frei aus seiner ersten Kraft aufgeschossen war, mit dem Überlegenen, Verfeinerten und Spirituellen vereinigte, das er von seiner Fahrt mitgebracht hatte — und darüber hinaus mit den Erinnerungen an die Bilder der Jahrhunderte und Jahrtausende, die da drüben vereinigt waren. Es war auch die Frage, ob das Aristokratische bestimmter Pariser Eindrücke in dem Volkhaften aufgehen konnte, das für Weisgerber Naturgesetz war; denn wie er der Breite des Volkes entstieg, so liebte er das Volk, und München war ihm nicht zuletzt um deswillen so gemäß, weil in dieser Stadt mehr als in anderen Städten etwas vom absoluten Geist des Demos lebendig ist — sei es durch die naive Fülle des Kleinbürgertums und seiner Mädchen, sei es durch die Vorurteilslosigkeit der Geistigen, die dort, aus hierarchischen Zusammenhängen irgendwo herausgerissen, zusammengeworfen sind, oder durch das

unmittelbare, tief ins Zentrum der Stadt und ihrer Gewohnheiten hineinwirkende Verhältnis zum Land, zu den Bauern, zu den Bergen, deren Höhen die Unterschiede in den sozialen Maßen der Menschen erdrücken, oder durch das Verbindende und Ausgleichende des Katholizismus, endlich vielleicht auch durch die demokratische Rekrutierung der Münchener Maler, die zu einem erstaunlich großen Teil von den bayrischen Bauern und Kleinbürgern herkommen und zu einem beträchtlichen Teil aus dem Handwerk stammen. Das eigentümlich Positive dieser Stadt liegt in dieser nach unten, volkwärts und naturwärts, gerichteten Gravitation. Eben dies so begründete Positive lag in einem Kampf um Vereinigung mit dem Relativismus der Impressionisten, die Weisgerber bei seinem ersten Pariser Aufenthalt studiert hatte — mit einem aristokratischen Relativismus, denn etwas anderes kann er seinem Wesen nach kaum sein. Weisgerber hat sich auch in München manchmal diesem Relativismus zuliebe von seinem Boden gelöst: so in einem Bildnis dreier Herren auf dem Sopha — einem Bild, das seinen Stil fast in einem Trugschluß, fast in einer geistreich formulierten Frivolität sucht. Aber diese Einschlüge sind, so sehr sie gelingen, reizen, verführen, nicht entscheidend. Allmählich wurde ihm, namentlich seit den späteren Pariser Reisen, das Standfeste, der romanische Stil und die Naturnähe des großen Verächters der Pariser, des Provinzianen Cézanne, deutlich; dieser Meister, von dem er anfänglich in sonderbarer Stumpfheit nichts begriffen hatte, dem er bis zur Abneigung ausgewichen war, wurde ihm schließlich als ein Inbegriff des Einfachen, Positiven und Natürlichen klar. Unterhalb dieser Entwicklung, die sich auf der Höhe rein aufs Formale gestellter und abstrakter Überlegung bewegte, vollzog sich Nachwirkung und Neuwirkung des Religiösen. Es ist undenkbar, daß ein Mensch, der täglich den bis zu den wollüstigsten Reizungen der Sinne vorführenden, aus der Tiefe des Metaphysischen hervorkommenden und dahin wieder zurücklenkenden Werbungen der Theatinerkirche, der Asamkapelle, der Kirche zum Heiligen Geist bewußt oder unbewußt ausgesetzt ist, in dessen nächstem Bereich das überschwängliche Barock der Fürstenfelder Abteikirche seine tollen Verführungen wölbt und ausstreckt, der, im Begriff, sich unter Betende zu mischen, plötzlich den Tanzpalast der Bürgersaalkirche um sich erblickt und dem jeden Sonntag Morgen die Geigen und Gesänge der Messen Mozarts

und Palestrinas Hirn und Herz, Hüften, Schultern, Füße beschwingen — es ist undenkbar, daß dieser Mensch, so ausschließlich weltlich, so gleichgiltig gegen Religiöses sein Leben sich von Tag zu Tag zu vollziehen scheint, nicht von der Atmosphäre des Katholizismus eingezogen und auf die Dauer in seiner Produktivität von ihr irgendwie bestimmt wird. So erging es Weisgerber. Gegen relativistische Pariser Erinnerungen setzte sich bei diesem Mann, der sich in späteren Jahren „genierte, in die Kirche zu gehen“, aber seines Katholizismus doch sicher blieb, der katholische Geist in Bewegung. Von hier aus begriff Weisgerber Cézanne. Von hier aus begriff er den Greco. Es war nicht nur Reflexbewegung gegen die Breite und Bäuerlichkeit der eigenen Figur, wenn er Langbeinige, Magere, Schlanke malte — Frauen und Männer. Es war jedenfalls nicht nur äußere Reflexbewegung, sondern sie war zum mindesten auch inwendig bedingt: eigene Schwere und Breite sind religiösem Aufschwung sperrend im Wege. Man soll sich hüten, dies zu bezweifeln. Es handelt sich hier um die innere Geschichte eines Künstlers, schier um die Geschichte von Imponderabilien, die er selbst nicht kannte. Man erinnert sich an das Äußere und Äußerliche bei ihm. Aber noch nie ist das, was man von einem Menschen so gesehen hat, sehr viel mehr gewesen als die Maske des Gegenteils seiner selbst, das sich inwendigst verbirgt.

Allmählich wurde Paris, die Erinnerung an Paris für Weisgerber bedeutungsarm, und zwar in dem Maße, in dem er die harmlose wie die dämonische Libertinage des Impressionismus als einen Gegensatz gegen die eigene Religiösität empfand. Der fromme Provinziale Cézanne, bis in die äußersten Nerven und bis in die letzten moralischen Tiefen ein Wiederkehrender aus der Zeit des Übergangs vom romanischen zum gotischen Bau, wurde sein erster und letzter Gedanke: mehr noch als der Greco, weil er in Cézanne liebte, was ihm selbst nach allen persönlichen Voraussetzungen unentbehrlich war — das unablösbare Verhältnis zur Natur. Cézanne bedeutete zugleich den deutlichen Übergang nach Italien: zu den italienischen Primitiven.

Um 1906 lag der Konflikt für Weisgerber darin, daß ein robuster Naturalismus stark malerischer Gestalt sich von den zugespitzten Abstraktionen des Impressionismus und von einem darüber hinaus gesteigerten

geistigen Bildbegriff in die Enge getrieben fühlte. Nun war der Konflikt auf eine positivere Form gebracht: dem Naturalistischen und dem in einem fast körperlichen Sinne Malerischen bei Weisgerber stand der deutliche Wunsch gegenüber, zu einem religiösen Bild zu kommen — sei es selbst auf Kosten des Malerischen, das dem jungen Künstler ausgezeichnet zu Gesicht gestanden hatte. Zu dieser Verleugnung war er bereit. Er war auch bereit, alles Zugespitzte preiszugeben: nicht nur Manet, sondern auch den Greco, dessen barocke Hyperbel die Gefahr der Manier in die Nähe zu rücken schien. Unverkennbar, wiewohl nicht vollendet bietet sich in den Bildern der dritten und namentlich der vierten Epoche — sofern die Zeit zwischen 1903 und 1906 als erste, die Pariser Zeit als zweite, die Zeit nach Paris, also die zweite Münchener Zeit diesseits und jenseits der italienischen Fahrten, als dritte und vierte Epoche gerechnet werden kann — eine tiefe Sehnsucht nach einer religiös getragenen Einfalt des künstlerischen Schaffens dar. Die entscheidende Reise war wohl die von 1911, die ihn bis Neapel führte und in der Hauptsache der Beschäftigung mit den italienischen Primitiven gewidmet war.

Den ersten Eindruck empfing Weisgerber auch in Italien von zugespitzteren Dingen wie den Bildern Botticellis. Es ist begreiflich, daß das Robuste in Weisgerber durch das Gegenteil in dem Florentiner Meisterdandy angezogen wurde, das Pastose durch das Lineare, das Wuchernde durch das Abgekühlte und Künstliche. Dann wuch das Empfindsame, Delikate, Halbwüchsige des Botticelli der harten Mannhaftigkeit des Mantegna; der feste Aufbau der Figuren dieses Meisters machte eine Zeit hindurch starken Eindruck auf Weisgerber, ohne daß man irgendwo eine Prägespur dieses Eindrucks entdecken könnte — es sei denn etwa in der Gestalt der nackten liegenden Frau in der Landschaft. Dieser Einfluß, der nach der ganzen Art Weisgerbers nie in eine nachweisbare Bedeutung ausmünden konnte, wuch einer schwärmerischen Passion Weisgerbers für Giorgione. Mancher erinnert sich daran, wie Weisgerber monatelang von der transscendenten Wollust jener Venezianerinnen erfüllt war, die auf Giorgiones Tafeln üppiger und nachdenklicher als auf irgendeinem andern Bild die Fülle des Orients in die philosophischen Dämmerungen des cisalpinen Nordens auflösen. Eine schöne Skizze bleibt ein Zeugnis jener Zeit.

Die Entscheidung brachte in neuem Umschlag der Erlebnisse, die trunken von einem zum andern taumelten, Fra Angelico. Man darf Weisgerbers Hingebung an dies Vorbild als sein letztes großes Erlebnis bezeichnen. 1911 kam jener Moment, in dem er die Verkündigung des Dominikaners der Olympia des Manet gegenüberhängte. Seltsame Parallele des Motivs: hier wie dort wird eine Frau begrüßt — dort die Jungfrau vom Engel mit der Lilie, hier die französische Ignuda des neunzehnten Jahrhunderts mit seidenen Pantoffeln von der schwarzen Kammerfrau mit lasterhaften, lieblosen Blumen. Unversöhnlicher Kontrast der Kunst: hier wird, vielleicht um der Hoffnungslosigkeit des Gegenstandes willen, die Malerei als geistig-materieller Prozeß ins Letzte getrieben, dort der Trieb zu profanen und teuflischen Ergötzungen einer Malerei, die für sich selbst da ist, von vornherein durch die unendliche Keuschheit und Frömmigkeit der andächtigen Vorstellung wie eine unmögliche Versuchung vor der Schwelle zurückgehalten. Dies war es, was den ahnungsvollen Künstler ergriff. Um 1910 empfand er eine Epoche:

„Nie in meinem Leben fühlte ich mich wie jetzt. Ists das Alter? Alle Illusionen verdunsten vor mir, und die eklige Nüchternheit grinst mich überall an. Ists Übermüdung? Warum sehnt man sich nach Klarheit und Wahrheit? Wie häßlich, wenn man anfängt, den Dingen auf den Grund zu sehen. . . . Unser Leben tritt in seine zweite Periode. Es ist schon drin.“

Hier ist ein Abschluß. Daß Weisgerber insbesondere seit dieser Zeit oft mit Entsetzen an die Möglichkeit dachte und sie im Gespräch berührte, es könne ihm verhängt sein, vor der Vollendung aller der Arbeiten gehn zu müssen, die seine Einbildungskraft erregten, gibt diesem Abschluß vermehrte Beziehung. Die Reise nach Indien — der dritte Horizont — wurde nicht erlebt. Sie wäre vermutlich die letzte der Erweiterungen gewesen. So sehr starb Weisgerber vor der Zeit, in der er — sieht man vom ersten naiven Ausbruch seiner noch rein durch Verhältnisse der Heimat bestimmten Kraft ab — anfangen konnte, ganz eigene Arbeiten zu unternehmen. Es ist unmöglich, zu sagen, was sie geworden wären. Nur soviel ist noch klar, daß die letzten Anstrengungen den ersten, mehr elementaren Äußerungen entgegengesetzt waren. Fra Angelico bedeutete für ihn das Beispiel des

Verzichtet auf die malerische Gebärde, auf die interessante, leidenschaftliche, intransigente Gestikulation des Malerpinsels. Nichts hat Weisgerber in seinen letzten Jahren entschiedener wiederholt als dies, daß es ihm nicht darum zu tun sei, ein Maler zu sein. Man war zu sehr geneigt, gerade das Talent des Malers — das Wort im besonderen Sinn der Zeit — in den Vordergrund der Schätzung zu rücken. Man vergaß, daß ihm die Kunst im Sinne des Motivbildes, des Ikons mehr am Herzen lag. Dies nun war auf neuer Grundlage die Wiederkehr eines alten Konflikts: zu sehr durch erste Bedingungen auf das Malerische gerichtet zu sein, um das einfache Bild rein zu vermögen, und zu tief von der Notwendigkeit des Bildes überzeugt zu sein, um nicht freiwillig die glänzenden malerischen Qualitäten auszuschließen, denen seine frühen Bilder und viele Bilder der mittleren — Pariser und Nachpariser — Epoche ihre Verve verdanken, und um nicht auf der einen Seite manchmal mehr zu verlieren, als auf der andern schon gegeben werden konnte. In jedem Fall achte man, wenn man in seinen späten Sachen unausgefüllte Flächen und Räume findet, die peinigende Entsagung, die eine Art von Askese war; man achte, daß er opferte, was er einmal vermocht hatte, weil er ein Höheres suchte — das Bild ohne den profanen Akzent des Malerischen oder die Erhöhung des Malerischen in eine von jenseits her bedingte Bildgestalt. Nicht, daß dieser Prozeß ganz unvermischt zur Auswirkung gelangte. Keiner vermöchte zu sagen, und er selbst vermochte nicht zu unterscheiden, wo Überlieferungen der Freilichtmalerei in jene andere Helligkeit übergingen, die vom Innern des Künstlers ausstrahlte und seinen letzten Bildern bläuliches und perlmutternes Licht in dem Maß verlieh, in dem sie die pittoreske Buntheit und die saftigen schwarzbraunen Erdfarben der ersten Epoche überwandten. Es liegt auch nichts daran, ob diese ganze Entwicklung im Sinne der äußeren Biographie so greifbar war, wie sie hier mit dem interpretierenden Recht der Übertreibung gegeben ist. Darauf kommt es an, zu erkennen, was an letzten persönlichen und überpersönlichen, zeitlich-kollektiven und unzeitlich-menschlichen Antrieben hinter dem konkreten Lebensbild dieses Einzelnen wirkte, der von Banalitäten so wenig frei war wie andere Sterbliche und sich nicht rühmte, von ihnen frei zu sein, da er, gerade er, sehr gut wußte, daß er von ihnen nicht frei und über Unzulängliches nicht erhaben war. Das innere Bildnis des Menschen

und der Zeit zu malen ist die Sache des Schreibenden, das zweite Gesicht seine einzige Legitimation.

Es wird erzählt: als Weisgerber 1911 vor seinem Neapler Hotel eine Schar deutscher Studenten hörte, die ein deutsches Lied sangen, packte er den Koffer, um gegen alle Pläne am andern Morgen nach München abzufahren. Immer aufs neue suchte er den nährenden Boden der Heimat, der ihn wieder materialisierte, wenn er Substanz und festen Umriß zergehen fühlte. In Bayern, in Böhmen, in Schlesien, in der Lüneburger Heide, in Südtirol, am Fuß der Dolomiten fand er Erde und Stein, Wachstum und Tiere, Arbeiter und Bauern, Wein und Brot. Als er von Fra Angelico kam, brachte er mit einem Freund einen Sommer in einem als Jagdhütte eingerichteten alten Eisenbahnwagen zu, den man inmitten der Lüneburger Heide festgesetzt hatte. Dort entstanden wohl Bilder von der fernhin an Marées erinnernden Erdlosigkeit der „Pferde im Kiefernwalde“; aber dort entstand auch der bäuerliche Reiter, der unter Weisgerbers späten Bildern, sofern man lediglich den Maßstab der werkhafte Vollendung, nicht des Anspruchs, des „voluisse in magnis“ geltend macht, vielleicht das beste ist. Mit Widerstand, aber ergriffen sah er das Deutschland, das in Berlin und Hamburg verkörpert ist. Er fand dafür in sich keine Voraussetzung der Form, aber er erlebte es. So berührte er immer wieder den Boden und die Zeit.

Suchte er aber den Punkt der Erde, auf den zuletzt jedes Erlebnis sich einschwang, so war es München: die Stadt, deren Barock das Exotische und Unendliche andeutet, deren Luft, Erde und Wasser die Wirklichkeit bringen und deren Klassizismus den absoluten Rahmen für jede besondere Not und Freude zu geben scheint. Vielleicht aber ist es auch auf eine ganz besondere Weise wahr, daß Weisgerber dort für seinen Stil die ersten Anfänge klassischer Neigungen empfing, wenn sie ihm nicht bereits in Cézanne und in der weitgespannten Gotik des italienischen Fra Angelico heimlich enthalten waren.



DRITTES KAPITEL
DAS WERK



DAS WERK

Zwiefach und dreifach ordnet sich, was der Künstler hinterlassen hat. Die erste Ordnung liegt in den Reihenfolgen, die durch seine äußere Geschichte und durch seine Entwicklung bedingt sind. Die zweite wird leicht in den deutlichen Abgrenzungen entdeckt, die von den Verschiedenheiten des Gegenständlichen bestimmt werden — je nachdem es vom Maler in einer Epoche oder durch viele Epochen hindurch wiederkehrend bald da und bald dort gefunden und geliebt wurde. Den letzten Zusammenhang ergibt die rückblickende Anschauung des Ganzen, die, jenseits des Entwicklungsgeschichtlichen und des Gegenständlichen, abstrahierend, die allgemeinsten Formen wahrnimmt, in denen das Gesamtwerk, verbunden, geteilt und wieder verbunden, vor Augen, Empfindungen und Gedanken besteht.

Die zweite ist es, die zuerst und vielleicht auch zuletzt das faßbarste Maß für den Umfang gibt, den die Betrachtung eines Lebenswerks umspannen will. Man wiederhole doch nicht den Unsinn, zu dem sich eine tiefe und selbstverständliche Wahrheit längst entwickelt hat: daß nämlich das Gegenständliche keinen oder keinen wesentlichen Maßstab für die Erkenntnis des künstlerischen Willens abgebe, auf den es ankommt. Auch gegenüber Weisgerber käme man mit jener Wahrheit, die zur Doktrin erfroren ganz besonders unsympathisch wird, nicht aus. Man könnte, Weisgerber zum Typus seiner Zeit erweiternd, hinzufügen: gerade ihm gegenüber nicht. Es war ihm nicht gleichgiltig, was er malte — wirklich annähernd ebensowenig als wie er malte. Obwohl es wahrscheinlich nie einem Künstler gleichgiltig gewesen ist, was er malte, weder den Japanern noch Liebermann noch allen denen, die sich zugespitzt zum Formalen und Nurformalen bekannt haben, kann man zwar etwa sagen, daß um die Jahrhundertwende

in Deutschland — und in Deutschland mehr als je vorher in einem andern Lande, auch mehr als in Frankreich — ein abebnender und grundsätzlich überzüchtender Formalismus verkündet wurde, der am Ende nichts war wie ein Ergebnis allgemeiner Methoden der Arbeitsteilung: ein Formalismus, der geradezu fachmäßig und darin obendrein intransigent war — als ob je der Sinn der Form, des Formalen durch einen Akt erfüllt werden könnte, dem etwas von Spezialistentum anhaftet. Doch just gegen diesen ebenso geistreichen und liberalen als engen, zwängenden und meist lieblosen Irrtum, der sich bei uns mit einem alle besonderen Lebensverhältnisse durchdringenden, halb jugendlichen, halb alten Formalismus des rasend entwickelten und darum zur Übertreibung strebenden Wesens der Reichshauptstadt verband, war eine Begabung wie Weisgerber vom eigenen Instinkt und dem Wesen seiner Umwelt, der von ihm so geliebten Umwelt aufgerufen. Nicht zum wenigsten liegt darin seine Bedeutung, daß er durch Schickung genötigt war, zu helfen, als die neu empfundene, im Süden freilich nie ganz vergessene Bedeutung des Gegenständlichen als ein neues künstlerisches Ausmaß wieder hereingeführt wurde. So ist es: einerlei, worin das Gegenständliche bei ihm im einzelnen Fall besteht, einerlei, welche Höhe der Geltung es bei ihm im ganzen und jeweils im einzelnen erreicht hat. Wie sonderbar die Dinge doch gewesen waren: hatte der Maler, einem fast nach der Art des Spezialisten angestrebten Äußersten des malerischen Formalismus fanatisch zugekehrt, trotz seines maßlos differenzierenden Geschmacks für das Malerisch-Formale, namentlich für das Formale in der impressionistischen Überreizung, zuletzt doch keinerlei ideelle Tiefe erreicht, so daß das Köstliche seiner malerischen Flächen endlich nichts war als das, was es just nicht sein mußte, nicht sein durfte und nur aus verzweifelndem Mißverstand sein konnte, nämlich das äußere Zeichen eines trotz alles unsinnigen, bohrenden Vordringens die Dinge nur flach berührenden Verhältnisses zur Welt, das den Kreis und die Kugel als Tangente gestreckt streift, anstatt herumzufassen — dann war die Welt durch den Künstler ja mehr verleugnet als erschlossen. Dann konnte aber auch der Moment nicht ausbleiben, in dem die Kunst auf andere Art auszugreifen — in dem sie nun wirklich wieder zu greifen begann. Das konnte aber nur ein andächtiges Verhältnis zum Gegenständlichen leisten. Es ist zwar eine Frage,

ob das, was Slevogt, der unter den Lebenden größte Meister des deutschen Impressionismus, für den reinen Impressionismus geleistet hat, für die Verehrung des Gegenständlichen, sei es nun eine äußere oder eine innere Gegenständlichkeit, von anderen deutschen Malern bereits getan ist. Aber soviel ist gewiß, daß Weisgerber und die südliche deutsche Welt, für die er bis zur Hartnäckigkeit charakteristisch ist, einen neuen Anfang dazu bedeutet haben. Bezeichnend ist schon dies und gerade auch für solchen Zusammenhang merkwürdig, daß Spitzweg, der erstaunlichste Münchener Maler des neunzehnten Jahrhunderts, ein Großmeister des Jahrhunderts überhaupt, den Impressionismus nicht bloß über den Schulbegriff, auch über den geistvollsten, weit ins Phantastische, Dämonische, man könnte sagen Panische hinaustrieb, sondern dem Impressionismus, durch keine noch so unbezweifelbare formalistische Ästhetik beirrbar, in einer unbestechlichen Pflege des Andächtig-Gegenständlichen ein Widergewicht gegeben hat.

Weisgerbers Materie umfaßt folgende Inhalte: die eigene Erscheinung, das Bildnis überhaupt, die Frau nackt und im Kostüm, den Körper des Mannes, Badende — mit Vorliebe Badende im Wald —, Landschaften, Dörfer, Vorstädte, antike Vorwürfe, Szenen der Bibel und der Heilengeschichte. Dies Gegenständliche, das in seiner gerade auch inhaltlich bestimmten Vielfältigkeit nachdrücklich hervortritt, kreuzt die beiden anderen Ordnungen, durch die sein Schaffen für die Betrachtung des Ganzen sich auf andere Weise klärt, die biographische und die allgemein-form-ästhetische, etwa so:

Das Selbstbildnis hat ihn immer bewegt, und wir besitzen Zeugnisse dafür aus den verschiedenen Zeiten seiner persönlichen Entwicklung wie aus den beiden Hauptströmen seines Schaffens, dem naturalistisch-pittoresken und dem stilistisch-abstrakten — sofern es erlaubt ist, die beiden Tendenzen mit diesen Worten so roh als relativ anzuzeigen. Ebenso gehören die Akte allen Stufen seines Werkes an, mit dem Unterschied freilich, daß sie in der ersten Hälfte seiner Entwicklung jene kurz sogenannte naturalistisch-pittoreske Gruppe bezeichnen, also wirkliche Akte sind, während sie in der zweiten Hälfte einen erhabenen Stil tragen helfen und damit über das Aktmäßige, Modellhafte hinausweisen. Dasselbe gilt von den Landschaften, doch mit der besonderen Bestimmung, daß eine

leidenschaftliche Vorliebe für die Erscheinung der Vorstadt erst der zweiten Hauptepoche der Entwicklung — der Zeit nach 1906 — zugehört und, abgesehen von einigen aus pariserischen Reizungen hergeleiteten Impressionen vom Eisplatz, von vornherein einem aufs Menschliche und selbst aufs Visionäre gestimmten Antrieb entstammt, dessen sichtbare Zeugnisse darum auch mit der abstrakten Richtung seiner Kunst verbunden sind. Es versteht sich nach diesem ganzen Verhältnis, daß seine antiken und biblischen Kompositionen, wenn man, wie man füglich darf und muß, die ersten Ansprüche oder Hoffnungen der Akademiezeit außer acht läßt, nur seinen letzten Lebensjahren und dem in ihnen ausgebildeten Hang nach einer über das Normalerische, relativ Naturalistische und vor allen Dingen materiell Charakterisierende erhobenen Kunst entsprechen konnten.

Damit scheint sich eine klare und natürliche Gliederung seines Schaffens zu ergeben. Sie läßt sich dadurch verstärken, daß man die erste Hauptepoche, die sich rein sachlich zugleich als Bezirk einer pittoresken und verhältnismäßig naturalistischen Strömung darstellt, als die naive Zeit und Seite des Künstlers bezeichnet oder, was etwa dasselbe wäre, als die Strebung zum einfachen und malerisch ausdrucksvollen Gelingen; die andere Epoche aber, die sachlich als die Sphäre abstrahierenden Stils erscheint, kann die sentimentalische Linie im Werk dieses Malers genannt werden. Diese Zunamen sind aus der Geschichte des Künstlers und aus den allgemein erfaßten Hauptauswirkungen seines Talents hergenommen. Es wäre hinzuzufügen, daß zwischen diesen Hauptzeiten und den Haupttendenzen zeitliche Zusammenhänge, zeitlich greifbare Übergänge und außerdem überzeitliche, rein sachliche, einfach aus der Natur Weisgerbers erwachsene Verknüpfungen bestehen: innewohnende Doppelheiten, die im objektiven Plan seiner Begabung von vornherein angelegt waren. Anachronistisch findet sich die naturalistisch-malerische Neigung noch zuweilen sehr spät, die stilistische mitunter sehr früh. Man betrachte die späte, von 1913 stammende Skizze zur „Amazonenschlacht“, die der materiell sich verwirklichenden malerischen Wut der Frühzeit verwandt scheint, und andererseits die so geistige, abstrahierende Anschauung im Bildnis der Mutter. Der Akzent der ersten Epoche und Tendenz scheint andererseits wieder in so späten und vorgetriebenen Arbeiten wie dem bereits erwähnten

bäuerlichen Reiter, dem „Holzfäller“ von 1911, an dem leider eine gewisse Roheit des Umrisses an Arm und Gesicht stört, bei den „Badenden“ von 1912 oder 1913, auch bei dem „Maler“ von 1911 durchzuschlagen.

Abermals schiebt sich aus der Betrachtung des immer aufs neue bewegenden Bildes der Mutter die Bedeutung des Gegenständlichen für Weisgerber hervor. Allein nicht nur aus der Betrachtung dieses Bildes, sondern auch aus der Feststellung seiner künstlerischen Entwicklungszeiten und der beiden formalen Hauptseiten seiner Kunst. Zugleich aber stellt sich für das um Verdeutlichung und Darstellung arbeitende Bewußtsein eine Komplikation — man könnte sagen eine Verdrehung heraus. Immer war zwar das Gegenständliche für Weisgerber von Wichtigkeit, einfach deshalb, weil es der Schlüssel zu der Erkenntnis ist, die den Umfang und das Bedeutungsvolle der Welt offenbart, indem sie Dinge abgrenzt, unterscheidet, gliedert und damit Klärungen gibt, die nur aus der Farbe, nur aus der Form, nur aus der Gebärde nicht ohne weiteres abgenommen werden können. Aber nun besteht die Tatsache: solange Weisgerber sich um das Gegenständliche weniger bemühte, ergriff und formte er es schärfer als in Momenten, in denen er, um den Tiefsinn der Erscheinungen bemüht, für seine Bilder einen Beziehungspunkt zu schaffen suchte, der über das Malerische hinausging — da er also nicht nur die Dinge malte, sondern mit den Bildern Andacht für ein jenseits gelegenes gegenständliches Zentrum wecken wollte, das diesen trotz aller modernen Indifferenz, trotz aller irreligiösen Belanglosigkeit eines modernen Alltagstreibens grundkatholischen Menschen stärker bewegte als die Malerei an sich. Freilich löst sich der Widerspruch von hier aus sofort: es war dem Künstler zunächst eben nur um das materielle Bild des Gegenstandes zu tun, nicht um den Zusammenhang des Gegenstandes mit Welt und Jenseits; das Bild des Gegenstandes gelang seiner Unbefangenheit zunächst in kräftig ausholendem Wurf als ein „morceau de peinture“. Nicht daß ihm der Gegenstand gleichgültig gewesen wäre, aber er wurde ihm zunächst bloß als ein Kapitel der unmittelbarsten sinnlichen und geistig-animalischen Erfahrungen seines Talents interessant. Später stand ein im höheren Sinne Gegenständliches oberhalb des im direkteren Sinne Gegenständlichen. Aber hier nun fehlte dem Künstler wie der ganzen Zeit, wie fast uns allen bis zum heutigen Tage

der unmittelbare Maßstab. Der unvergleichliche gegenständlich-geistige Gehalt der mittelalterlichen und der barocken Kunst lag in der Macht, mit der Religion erbauende Einbildungskräfte Dogmen geschaffen hatten, und in der Stärke, Genauigkeit, Körperlichkeit, mit der spätere Einbildungskräfte die Glaubenssätze übernahmen. Wir wollen uns nicht der Bequemlichkeit unbestimmter Halbbegriffe zuliebe die Selbsttäuschung gestatten, die da vergißt, daß die Gegenwart einer geistigen Gegenständlichkeit im Bilde — die schließlich die höchste Aufgabe so kostbarer Mittel wie Farbe, Linie, Form und Geste ist — nur da möglich sein kann, wo ganz konkret geglaubt wird: wo ein gegliedertes Dogma, also die Formulierung eines geistlichen Ereignisses eine so körperhafte Wirklichkeit besitzt, als handele es sich um etwas ganz unmittelbar Erfahrungsmäßiges im irdischen Sinn. Es gab Leute, denen mittelalterliche oder barocke Kunst nicht religiös genug schien, weil sie gegenständlich zu genau, zu nah, zu wirklich war. Der kläglichste Irrtum: nur in diesem Konkreten liegt die Gewähr für die Religiosität — und nur eine Phantasie, die das Gegenständliche der Religion wahrhaftig realisiert wie einen Nachbar, hat die Kraft zum Bilde, zur Kunst. Derart erweist sich nun weiter, wenn man fortschreitend die Frage nach dem Wert der Epochen und Tendenzen unseres Künstlers stellt, ein Urteil, das der ersten Epoche und Tendenz einen gewissen Vorzug gibt, insofern es nämlich in der zweiten Epoche und Tendenz neben dem Schönen auch das Unzulängliche erkennt, als die natürliche Folge einer Tragik unserer Verhältnisse; wer nicht in elementarem Maß das Dogma besitzt, kann der geistigen Gegenständlichkeit im Bilde zwar entgegenstreben, aber er wird sie nie so verwirklichen, wie die Gotiker und die Barockmeister, wie Giotto und Fra Angelico und wie der Greco es getan haben — und auch nicht so, wie er etwa selbst einmal das Bild der Natur verwirklicht hat. So stellt sich das Problem vom Standpunkt des Gelingens dar. Damit ist gegen den Wert des geistigeren Anspruchs selbstverständlich nicht das Geringste gesagt.

Die Reihe der Selbstbildnisse eröffnet mit einem kräftigen Griff das von 1903. Es ist ein Erzeugnis unproblematischen Malertriebs, der ins Physische der Malerei drängt und sich selbst mit dem zügellosen Ausleben dieses Drangs genügt, ja mit bedenkenloser Kühnheit der Jugend diesen

Drang bewußt bloßzustellen scheint. In diesem Bild wohnt mannhafte Naivität. Gewisse Grausamkeiten sind von dieser Naivität untrennbar, bilden einen wesentlichen Teil von ihr, wie etwa die Klaue einer Hand, die zu der des Adels nicht baren Brust emporgreift und wie zu ihr so zu dem maßvollen Ernst des Hauptes, des Mundes, des Blickes, der Kopfneigung in einem allerdings nicht bloß naiven, sondern auch gewollten Gegensatz steht. Diese Animalität des Malers, dies ungehemmte Prassen im Pastosen, solche Freude am Fetten in der Malerei — am Fetten des Produzierens, des Sagens, der Sprache, das so sehr der bayrischen Animalität entspricht und dem Münchener Dasein etwas Flämisches verleiht, — findet sich in zwei glänzend talentierten Bildnisköpfen wieder: in dem Porträt des Herrn mit der hanseatischen Senatorenkrause, das einem ziemlich späten Jahr angehört, und dem erheblich früher entstandenen Kopfbildnis des Dichters Scharf. Allerdings sind damit solche Arbeiten nicht erschöpfend charakterisiert. Das Malerische bei dem Bildnis des Herrn in der Krause steigt von den breiten Verstärkungen in der Malerei des Jabots über die etwas neutrale Zone des Kragenrunds zu sehr fein abteilenden Qualitäten der Gesichtsmalerei auf, die, sieht man über die unedle Darstellung des Ohrs hinweg, einem nicht mehr nur-physischen Trieb des Malers entspringt, sondern wie gewisse Bildnisse Liebermanns und Slevogts — die dem Künstler gerade in der Hamburger Galerie Anregungen gegeben haben mögen — eine geistige Zuckung in den Prozeß des materiellen Malens wirft und über diese Verfeinerung des Malerischen hinaus zu einer gegenständlichen Charakterisierung des körperlichen Typus wie des geistigen Naturells des Dargestellten weiterschreitet. Machtvoller erscheint aber gerade diese gegenständliche, also über das Nur-Malerische hinausstrebende Charakterisierung in dem Kopfbildnis und überhaupt den Bildnissen Scharfs, in denen Weisgerber die eindringlichsten Bekundungen dieser Epoche und dieses Stils gegeben hat. Der geistige Anspruch, der nicht bloß in dem prachtvollen Schädel des Dargestellten, sondern auch in der fühlbaren menschlichen, freundschaftlichen Begeisterung des Malers liegt, findet einen geradezu erobernden Ausdruck noch mehr in der Skizze zu dem großen Scharfbildnis, das beim ersten Erscheinen Aufsehn erregte und allgemeine Schätzung seitdem nicht einbüßte, als in diesem Gemälde selbst. Man kann in der Stofflichkeit

des malerischen Vorgangs kaum weitergehen; man kann aber auch nicht leicht mit solcher Stofflichkeit geistigere Wirkung erzielen. Dies Geistige liegt auch nicht etwa in hervorstechenden Einzelheiten wie dem etwas grimassierenden Ausdruck des Augenweiß oder in der bedeutungsvollen Lässigkeit der Hand, sondern im Gesamtausdruck der Bilder; es liegt im Zusammenhang des Ganzen, in den Voraussetzungen; von so materiellen Dingen wie der pastosen Darstellung der Wand, dem schwer-zähen Schwarz der Rockmalerei geht etwas geistig Faszinierendes aus, dessen Ursprung in einem vom Gegenstand aus gereizten Affekt des menschlichen Gefühls beim Maler lag. Allerdings steht der starke Bildcharakter, der durch den geistigen Ton auf den Scharfbildnissen erreicht ist, noch nicht auf der Linie des Geistigen, die Weisgerber später erreicht oder wenigstens gesucht hat. Das große Scharfbildnis ist ein monumentales Bildnis im älteren Sinne: im Sinn der Generationen zwischen 1880 und 1900 — man möchte sagen im Sinn des Naturalismus, und dazu trüge ein gewisser proletarisch-revolutionärer Einschlag des Modells zugleich mit dem revolutionären Elan dieser Malerei, die freilich teilweise, zum Beispiel im Gesicht, auch ins Genaue geht, einiges bei. Vor allem ist die materielle Energie der Malerei von diesem älteren Bildgeist bei Weisgerber unzertrennlich. Noch mehr entfesselt im Malerischen und nachdrücklicher noch im Menschlichen, beinahe könnte man hinzufügen im Sozialen, da sich in diesen Bildern doch die letzten Überlieferungen eines impressionistischen und sozialen Verismus spiegeln, erscheint dieser Bildgedanke in dem trefflichen und bewegenden Bildnis des Musikers Sachs, das in dem reichen und des glücklichen Gelingens vollen Jahr 1903 entstand. Auch es ist eines der stärksten Merkmale der Epoche und besteht, ohne zu verlieren, neben Meisterwerken dieser Gattung. Bilder solcher Art, solchen Wertes hat Weisgerber damals noch mehrere gemalt; charakteristisch war insbesondere noch ein Bildnis des Schriftstellers Grabisch, das im Nachlaß gefunden wurde.

Einen empfindlichen Abstieg von dieser Terrasse bedeutet — wenn wir uns wieder der Reihe der Selbstbildnisse zuwenden — ein undatiertes Selbstbildnis, das der Zeit nach 1903 angehören muß, aber schwerlich lange nach der Pariser Zeit gemalt sein kann. Die Malerei ist hier zwar offenbar nach der Seite des Üppigen, Bunten, Genießerischen bereichert; aber im

Grunde interessiert diese Arbeit nur als Anzeichen der Gefahr des Weichen, der Weisgerber sich auszusetzen zuweilen nicht verschmäht hat. Auch der Beitrag, den zu diesem Bilde ein bestimmter Münchner Malergeist geleistet hat, ist wenig erfreulich. Wiederholt rafft sich aber auch später Weisgerber zu jener Straffheit der Auffassung und des malerischen Wesens zusammen, die ein so glückliches Erbteil seines Jahres 1903 geblieben ist. Hierher gehört das Selbstbildnis mit dem offenen Hemd und der Palette, das 1908 entstand, und in gewissem Maß das ungefähr gleichzeitige Selbstbildnis mit dem rötlichen Bademantel — es ist jenes bläuliche, ins Karmin gehende Rosa, für das Weisgerber eine zuweilen auch in seiner Wäsche ausgedrückte Vorliebe hatte und das ihm vielleicht einen frühen, starken Eindruck aus dem Kinderfarbkasten bis zum Manischen steigerte —, weiter etwa das Selbstbildnis, das 1911 am Attersee gemalt worden ist. Das zuerst benannte ist das gelungenste. Es besitzt eine schöne Streckung der Figur; die Erscheinung wirft sich frei aus den Hüften empor mit leichter Schräge der folgenden Bewegungslinie; man meint wohl auch, irgendwelche Einflüsse von Gotik und Greco zu spüren. Eine fühlbare Vereinfachung des Malerischen, die freilich im Gesicht noch einer vielfältigen malerischen Zusammensetzung weicht, bedeutet hier das Neue und tut der Gespanntheit der Kraft noch keinen Eintrag. Problematisches wird dann umsomehr in den beiden anderen Bildern merklich. Wohl ist das Bild mit dem Bademantel aus einer und derselben malerischen Bewegung geboren, also durchgängig mit sich eins, und wohl ist das Rüstig-Malerische des Jahres 1903 durch ganz besondere Anspannung, Zügelung und auch wieder Verwilderung der malerischen Arbeit unmittelbar im Konkreten der Malerei selbst geistig gehoben und gesenkt. Doch enthält das, was man in einem ganz ursprünglichen Sinne an diesem Bild als Stimmung bezeichnen kann, etwas Verzweifeltes und insofern Unfruchtbares, und die Malerei ist, direkt gesehen, verhältnismäßig weder von der Stärke der Bildnisse der ersten Zeit noch an sich selbst, unverglichen, unmittelbar erquicklich. Man empfindet die beginnende Qual — die Qual, die schon begonnen hat und den Künstler zu abstrakteren Aufgaben weist, für die sein Naturell wohl erschütternd einen Ausdruck suchen, aber nicht annähernd so direkt finden konnte wie für die freilich ungeheiligten Aufgaben von früher. Im andern Bild entspannt sich die

alte malerische Muskulatur zugunsten eines visionären Hintergedankens: Gegenstand dieses Bildes ist die unausgesprochene Aura über dem See und an den Wolken, die den Kopf des Malers von rückwärts bestrahlt. Der Gedanke ist auch durchgeführt; die Vorderfläche entspricht ihm, allein das hindert nicht, daß sie einen verhältnismäßig begrenzten eigenen Reiz besitzt.

Hier liegen überall besondere Anstrengungen zugrunde, die zu ehren eine schmerzliche Freude bereitet. [In jeder Künstlerentwicklung gibt es von Zeit zu Zeit einen Moment, in dem die Anstrengungen sich auf einen unparteiischen, fast unbeteiligten Boden zurückziehen. So erscheint das Selbstbildnis mit Staffelei und Korbstuhl, das durch einen farbigen Druck ziemlich weit bekannt geworden ist. Eben deshalb muß man hinzufügen, daß dies Bild den Künstler nicht sehr genau profiliert. Ganz sicher: dies Bild ist präzise — bewundernswert präzise, wenn man den klar gerechneten Zickzack des Aufbaus, die Stellung der Staffelei, die beziehungsreiche Beugung der Arme, die Knickung und das Zwiegerichtete der Beine, an denen die Hosenfalten ein Element der Baulinien geworden sind, die Ecke zwischen der bläulichen und der rötlichen Wand, die Wandkante links am Bildrand, die durch den stumpfen Winkel am Boden verstärkt wird, und schließlich die nachdrückliche Gegenrichtung der breiten Stuhlseite erwägt und über dem Allem die auswägende Neutralität der Kopfhaltung gewahrt. Die Farben sind an dieser meisterlichen Komposition mit Schicklichkeit und dennoch nicht ohne Mut und eigene Bedeutung beteiligt: der kaffeebraune Anzug ist ein Wagnis, aber zur Seite der Staffelei hin löst sich das Gewagte in verschiedenen vermittelnden Spielarten des Gelben und Braunen, nach der Wandseite hin in ausgleichenden Tönen von Braun und Grau bis zu Violett, Blau und Rot, so daß die Bräune der Mitte, durch Licht etwas opalisiert, nur als der natürliche Kern des Bildes übrigbleibt. Mit dieser Analyse ist die Bedeutung des ausgezeichneten Bildes jedoch erschöpft; es hat kein Vorher und kein Nachher — es begnügt sich mit dieser gewissen Klassik des optisch erlebten Augenblicks.]

Nicht erst aus den betont geistigen Anstrengungen der späteren Epoche drang in die materiell so kräftige Kunst Weisgerbers ein neues, spirituelles, zuweilen fast etwas spiritistisches Element, sondern auch von einer anderen Seite. Dies geschah um die Mitte seiner Entwicklung von Paris aus.

Weisgerber war zwar immer unbeteiligt an jener unanständigen Bereitwilligkeit, mit der andere die bestechenden Formen einheimischer oder fremder Vorbilder von gestern auf heute, von heute auf morgen übernahmen. Das Schluderige und Stumpfsinnige solchen Gebarens war seinem auf echtes Eigentum gegründeten Naturell zuwider. Bleibt es gleichwohl wahr, daß Bildnisse wie das Doppelporträt des sitzenden Paares auf der Ottomane oder das Bildnis dreier Herren — „Trio“, beide Bilder von 1906, — fast mit einem Schlag auftreten, so liegt dies wahrlich nicht etwa daran, daß Weisgerber sich kurzhin preisgegeben hätte. Die Bilder von diesem Typus zeugen durch sich selbst schon vom Gegenteil. Das Doppelbildnis des sitzenden Paares, anders als die Bildnisse der ersten Zeit und auch sehr anders als die letzten Bildnisse von der Art des auf seine Weise so schweren letzten Selbstbildnisses aus dem Jahre 1914, entstand trotz des großen stilistischen Abstandes, durch den es von beiden Enden getrennt ist, nicht wider die Entwicklung und nicht wider die Logik des Künstlers. In ihm wartete nach den trotz alles runden Gelingens beschwerten, massiven und vielleicht auch etwas zähen Arbeiten der ersten Epoche ein bis zum Bersten gespannter Drang nach Leichtigkeit, nach Peripherie — um nicht zu sagen nach Oberfläche. Diese Not, Jahre hindurch vermehrt, aufgehäuft und gegen die Grenzen gepreßt, zersprang; und nun entstanden diese neuen Bildnistypen, von denen man nicht genug sagt, wenn man sie einfach als elegant bezeichnet. Das sind sie am Ende überhaupt nicht einmal sehr; man bestimmt sie am besten, wenn man sagt, sie seien Grenze, Rand. Das Geistige entsteht in ihnen dadurch, daß das Materielle zwar nicht verdünnt, wohl aber zu zarteren Beständen hinausgeführt wird — dorthin, wo die Dinge nicht mehr die Dinge, sondern nur noch ihre eigene Luft, ihre eigene Gestikulation, Fortsetzung ihrer selbst, ihre eigene Protuberanz sind.

Weisgerber hat diese Linie, wie sie verhältnismäßig unvermittelt einzusetzen scheint, nicht methodisch weiterverfolgt: jenseits scheint sie ebenso unvermittelt wieder abzubrechen. Im Grunde verhält sich dies alles so, daß drei überpersönliche Zeiten allgemeiner künstlerischer Entwicklung in das Werk eines kurzlebigen Sterblichen zusammengedrängt worden sind. Mit andeutenden Schlagworten: der pittoreske Naturalismus vom Ausgang des vorigen Jahrhunderts, der Impressionismus und der Expressionismus.

Natürlich werden für den Blick, besonders für den rückschauenden, nicht direkt miterlebenden, Übergänge damit auf so schmale Grundlagen gestellt, daß man Etappen kaum erkennen kann, sondern Sprünge, abreißende Gegensätze und nichts anderes zu sehen meint. Dennoch war Entwicklung da.

Es ist nicht schwer zu erkennen, daß Weisgerbers späte Bildnisse den frühen und mittleren auf seinem persönlichen Niveau mit derselben unpersönlichen Logik folgen, mit der ein Inbegriff wie Cézanne dem Impressionismus folgte. Hierher gehören Arbeiten wie der Mann mit der stützenden Hand und — dasselbe Modell — der Mann im Hemd. Bei dem zweiten Bild läßt sich ein Zusammenhang mit dem Selbstbildnis empfinden, das den Maler im Bademantel zeigt. Weisgerber selbst wertete diese späten Arbeiten erst als Ansätze zu dem Neuen, dem er entgegenging. Er selber war sich darüber klar, daß diese schönen und für uns tief rührenden Dinge noch nicht von Mechanischem frei waren. Das ist nicht zu verwundern; es kam zunächst einmal darauf an, die Konstruktion des Neuen, das sich vorbereitete, festzustellen. Dies Neue — nun, es war das, was Weisgerber als das Vermächtnis Cézannes und zumal des von ihm heiß geliebten, immer abschließlicher bewunderten Fra Angelico begriff. Die tiefste Verpflichtung, die in diesem Vermächtnis enthalten war, forderte einen vorbehaltlosen Glauben an die Einfachheit. Diese Einfachheit war doppelt, mußte doppelt sein: moralisch und künstlerisch. Es ist nicht Zufall, daß in den Modellen, im Bild der eigenen Person allmählich ein asketischer Zug auftritt. Der Mann im Hemd ist vielleicht das frömmste Bild, das Weisgerber gemalt hat. Das Beiwerk hört auf, aber auch die unbefangene Fülle des Nackten, ja selbst die gotische, schmerzlich langgezogene Nacktheit der Sebastianfiguren verschwindet. Dieser alternde, proletaroiden Mann, der nichts trägt als ein Hemd und durch das Podium, durch Wand und Vorhang ausdrücklich als Modell, das heißt als arm gekennzeichnet ist, wird ein Merkmal der Entfernungen, durch die der Künstler selbst sich am Vorabend seines Todes von der Welt scheidet. Wer weiß denn, wie sehr er in verborgenen Stunden diesen Wandlungen mit seinem persönlichsten Leben folgte?

Jene Jahre, unsere Jahre waren nicht eine Zeit buchstäblicher Folgerichtigkeit. Radikalismus vertrug sich damit, halb unverbindlich aufgefaßt zu werden und sich mit allen den Schwierigkeiten und offenbaren Wider-

sprüchen zu vermischen, die das Leben, die Zeit uns auferlegte. Entgegengesetztestes schlug immer wieder durch uns hindurch. Aus solcher Ferne von der Welt wieder auf erste Instinkte und auf alles Leben zurückgreifend stellte Weisgerber sich auch in späten Jahren wieder unmittelbar vor die unbekümmerte Plastik der Natur. Er hat gerade im Bildnis, das diesem zugleich Geselligen und einsam Überlegenden immer besonders nahe war, auch zwischen 1906 und 1914 noch sehr viel nach dem Modell gemalt, und dies in einer nicht immer so weit fortschiebenden Art wie bei dem bärtigen Mann im Hemd und mit dem mitleiderregend zurückgelegten Kopf, sondern auch auf naheste Nähe. So entstand noch spät — 1910, also allerdings vor der wichtigen Reise von 1911 zu den italienischen Primitiven, — das kecke Bildnis des Kunsthändlers Brakl, das heute der Cölner Galerie gehört. So entstand in einer Zeit, in der er, wie etwa im „Trio“, die fast nur streifende malerische Berührung bis zu der Grenze künstlerisch eben noch erlaubten Witzes trieb, vor einem flächig gemalten Hintergrund die etwas obszöne Plastik in der Darstellung des Malers Pascin mit dem klug durchschnittenen steifen Hut — übrigens eine der talentiertesten, jedenfalls saftigsten Arbeiten, die Weisgerber je gemacht hat. So malte er verhältnismäßig spät auch das gute Bildnis des Dichters Halbe. Weisgerbers natürliche Ehrlichkeit mußte Menschen, denen er in den schmalen Distanzen des täglichen Lebens begegnete, auf diese Weise malen: unmittelbar gegenständlich und mit dem sinnlichen Eifer, mit dem er die Bildnisse der Frühzeit gemalt hatte. Sich selbst konnte und mußte er auch anders nehmen, und es ist nicht erlaubt, in dem letzten Selbstbildnis, das rein künstlerisch zudem zu seinen bedeutendsten Arbeiten gehört, einen für ihn unerfüllbaren Anspruch zu sehn: er war so, auch so, im Grunde und für sich allein so — so war er, zurückgebracht auf sich selbst, entblößt auch vom Maler. So war er: der reine Künstler und der zu sich selbst gekommene Mensch.

Die Mühe der letzten Jahre war darauf gerichtet, das Mittel zu finden, das einer in erkennbaren Windungen allmählich emporgetriebenen Gesinnung entsprach. Im letzten Selbstbildnis war Weisgerber hart an der Grenze des vollkommenen Findens. Doch gibt es von ihm aus späten Jahren noch ein anderes Bild, das zwar nicht die strenge Folgerichtigkeit, das Unerbittliche des letzten Selbstbildnisses besitzt, aber als Werk ein

solches Glück ausatmet, daß man versucht ist, es noch eher als jenes späteste Selbstbildnis zum Zeichen der letzten Ideen dieses Künstlers zu machen. Aus einem Zimmer sieht ein Mann auf ein schräges Feld, an dessen Rand Bäume beginnen; vom Himmel erblickt man ein schmales Dreieck, aber darüber ist er hoch, und der Hinausschauende selbst sieht seine Weite ganz; im Zimmer steht eine Vitrine, ein Stuhl, ein Tisch, eine Lampe, und die Wellenlehne eines Sophas rollt sich noch herein. Dies ist mehr als ein Hausinneres; das ist das Gesicht eines Zimmers und das Bildnis eines Menschen. Ist, wer den Maler kannte, nicht versucht, in diesem Mann, der den Kopf lyrisch wie ein junger romantischer Dichter und wägend wie ein im Geist schon malender Künstler von Erfahrung zur Seite neigt, Weisgerber selbst zu entdecken? Sein Antlitz sehen wir nicht. Er steht abgekehrt. Es spricht sein Kopf, die empfindsam diagonale Schulterlinie, das eingeknickte Bein, das aufgestützte Armpaar, das den Anschauenden gegen die weite Welt und das unendliche Licht aufrecht hält. Wie bald wird er nicht mehr in diesem Zimmer sein? Dann bleibt ein Bild zurück, das nur aus Spuren seiner Hand besteht, farbigen Spuren, leichten, ein wenig geisterhaften und doch so freundlich-irdischen, so zitternden und so klaren auch, und sie werden anzeigen, daß er einmal auf dieser Erde glücklich war — ja daß er es oft gewesen sein muß, um es auch nur einmal so sehr sein zu können.

In den angezeigten Gegensätzen, Vollendungen und Anstrengungen bewegt sich das ganze Werk des Malers; was hier insbesondere vom Selbstbildnis gesagt wurde, überträgt sich auf andere Bilder, von ihnen auf uns. Es sind im ganzen die aus unmittelbarer Anschauung gezogenen Dinge, die zwar nicht immer den bedeutendsten, wohl aber den sattesten und rundesten Eindruck machen, oder die Dinge, die zu unmittelbarer Anschauung in einer verhältnismäßig nahen Beziehung stehn. Aus der von Paris her bestimmten, ein wenig fratzenhaft impressionistischen Epoche von 1907 ist das dunkle Eislaufbild — die Skizze ohne die Häuser — nicht bloß in einem naturalistischen Sinne besser als das komponierte helle Bild mit den Mietkasernen im Hintergrunde, sondern auch im Sinne eines übertragenden und abstrahierenden Stils; Unheimlichkeit des Formelhaften ist in der Skizze Ergebnis einer unmittelbar gereizten, nicht in der Entfernung dichtenden Anschauung. Aus solchen Voraussetzungen gehört auch das

Heidschnuckenbild der Spätzeit zu den geglückten Arbeiten des Künstlers; die Nachdenklichkeit, das fast Mystische dieses Bildes oder des Kiefernwaldes mit dem Pferde ist Ergebnis, Geschenk einer Situation, in der sich der Maler den Dingen zwar immerhin reflektierend, spannend, erweiternd, doch eben noch direkt gegenüberfand oder nur durch geringe zeitliche und räumliche Entfernung von ihnen getrennt war. Man kann diese Stücke mühelos aussondern. Dahin gehört die Somalifrau der Neuen Pinakothek in München, eine Reihe von Frauenakten der späteren Jahre des Künstlers, zum Beispiel der von 1911 mit den blauen Pantoffeln, der schwerere halbfrontale Frauenakt vor dem geblühten Vorhang — ein besonders gelungenes Werk des Jahres 1910, reich, im Stofflichen voll, als Malerei gewichtig und dennoch als Malerei wie als Idee entlastet —, der 1913 gemalte Knabe im Wald, an sich selbst und mit seiner Umwelt eine gute Konstruktion und eine zwischen Weisgerbers Extremen ziemlich sichere Malerei, der Sebastian von 1911 mit den Häusern, dem Wasser und den schattenden Bäumen, ziemlich genau die Mitte zwischen den beiden Haupttendenzen des Künstlers, die oberbayrische Seelandschaft von 1910, die 1913 entstandene treffliche Skizze eines badenden Weibes, in der sich Überlieferungen des Münchener Pleinairismus beinahe mit den Neuerungen des von Weisgerber sehr hoch eingeschätzten, bei späteren Pariser Aufenthalten aufgesuchten und zuweilen als Vorbild begriffenen Matisse berühren, das ziemlich naturalistische Parkbild von 1910 mit der Dame im Shawl, das Hirtenbild von etwa 1913, der ländliche Wanderer vom nämlichen Jahr und der schon erwähnte bäuerliche Reiter von 1912 — eine jener Arbeiten, in der sich, anders als in dem Zimmerinterieur mit dem Hinausschauenden und doch ähnlich, die verschiedensten Strebungen des Künstlers zu einer zusammengefaßten Leistung zugleich vereinfachen und komplizieren. Dieser Bezirk von Arbeiten, der sich leicht erweitern ließe, ist insofern eins, als die Linien zwar nach entgegengesetzten Seiten streben, die einen nach der Richtung des Stils der ersten Epoche und ihres Kernjahres 1903, die andern nach der Seite der Erleichterung des Malerischen zu einem Geistigen und Geistig-Gegenständlichen, aber gleichwohl sich in einem gemeinsamen Punkt berühren, nämlich in einem näheren oder fernerem Verhältnis zum Erlebnis unmittelbarer Anschauung. Zu diesen Arbeiten, in denen Weisgerber eine sehr persönliche

Linie hält, gesellen sich einige, deren Ursprung irgendwie außerhalb seiner eigensten Person zu liegen scheint, die aber gleichwohl wieder sein glänzendes Talent kundgeben; da ist zum Beispiel der Sebastian mit den Hunden — eine brillante und tiefe Arbeit, die Weisgerber ohne Anregungen, wie sie ihm, etwa für den Mann mit dem erhobenen Arm, von seinem Halbvetter Eugen von Kahler gekommen sind, schwerlich so gemalt haben würde. Von diesem Bild aus beklagt man übrigens, daß Weisgerber, der für bedeutsame und faßbare Anregungen sehr empfänglich war, dem Einfluß des genialisch angelegten Kahler — den bis heute leider keine Monographie ins Bewußtsein der Zeit trug — nicht länger und nachdrücklicher ausgesetzt war.

Die hier zusammengefaßten Bilder sind im Verhältnis zur ersten Epoche, die sehr naturalistisch und sehr materiell-malerisch war, und im Verhältnis zur letzten, die das Gegenteil der ersten gewesen ist, nur als relativ naturalistisch und verhältnismäßig pittoresk zu bezeichnen. Die letzte Anstrengung Weisgerbers, die nach der italienischen Reise von 1911 einsetzte, wurde in ihren ausgesprochensten Zeugnissen ein bewußter, schmerzender und durch Mühen wohl mehr als durch Erreichtes beseligender Verzicht auf die Errungenschaften der ersten, ja der mittleren Zeit: Verzicht auf den Naturalismus und Verzicht gewissermaßen auf die Malerei. Die Liebe zu Fra Angelico, die gar nicht nachdrücklich genug bewertet werden kann, bedeutete für Weisgerber schließlich etwas wie den paradoxen Entschluß, Bilder ohne Malerei zu machen. Dieser Entschluß ist immer so paradox, wie er notwendig ist. Er war es doppelt für Weisgerber, da seine Voraussetzungen, wenigstens die für uns konkret meßbaren, zu einem sehr bedeutenden Teil sowohl im Naturalistischen als im Malerischen festlagen. Der Künstler mußte mit dem, was er zuletzt wollte, also sehr gegen das an-gehn, was er zuerst in raschem Aufstieg, fast triumphierend, gewesen war. Es gelang ihm, Bilder zu malen, die ohne Malerei im materiellen Sinne seiner früheren Arbeiten waren: eine Venus nach Giorgione, liegende Ignuda, vom Rücken gesehen, gibt die Probe, und man darf, wie man auch immer von dem Bild der großen nackten Frau in der Berglandschaft denken mag, diesen tiefersten Versuch einer monumentalen Formulierung seines letzten, gegenüber dem Materiell-Malerischen asketischen Wollens getrost hinzufügen. Schwierigkeit und Gefahr waren freilich ungeheuer groß — doppelt

für den, der mit meisterlichen Leistungen früh so viel und so anderes ausgegeben hatte. Der leitende Gedanke hieß nun: Vereinfachung der Mittel, damit mehr als bisher ein Ganzes, Allgemeines, Absolutes erreicht werde.

Vielfach war der Weg dahin. Der erste war ein so begreiflicher als beklagenswerter Irrtum; er führte ihn zu Vereinfachungen, die Vergröberungen sind. Verhängnisvolle Nachwirkungen Hodlers machten sich die Stunde der Verlegenheit, des Zweifels, des Suchens zunutze. Ähnliche, unbestimmtere Einflüsse der Zeit kamen hinzu. Schon in der mit sehr viel Talent gemalten Kreuzigung von 1910, die zu ihrer Zeit Aufsehen erregte, bekundete Weisgerber die Neigung, das Differenzierte, das seine Malerei auszeichnete, das er aber, getrieben von größeren Gedanken, eines Tages beinahe zu hassen begann, durch brüske und breite, teilweise brutal betonte Wirkungen zu vernichten, bewußt zu erwürgen. Halbbewußte Instinkte des karikierenden Illustrators spielten hinein. Daß dies in dem Goliathbild geschah, dessen fatale Bildidee durch Qualitäten der Farbe nur doppelt merkbar wird, ist schon gesagt. Die Neigungen zu illustrativer Vereinfachung, die im gemalten Bilde leicht grob wird, haben aber auch an andern Bildern mitgearbeitet, etwa an den Amazonenschlachten, die daher im gezeichneten Entwurf — ähnlich wie in der gemalten Skizze — auch viel erfreulicher sind als in den Tafeln, deren gedämpfte malerische Werte und feine kompositionelle Einzelzüge im übrigen nicht zu vergessen sind. Eine fast kunstgewerbliche Note beeinträchtigt für Momente Bilder wie das ruhende Paar und die Liegende in der Sonne. Man denkt an Barlach, für den Weisgerber einige Zeit eine psychologisch aus seiner Entwicklung gegen das Analytische und Materiell-Malerische zu würdigende Vorliebe hatte. Man muß bedauern, daß das, was an dieser Entwicklung notwendig und bedeutend war, in einem bestimmten Moment auf kein größeres Vorbild stieß. Die Liegende in der Sonne ist der Weg zu einem bedeutenden Werk — und mehr als der Weg. Dadurch, daß die in Idee und Verwirklichung am meisten ausgesetzten Punkte, die Knie, zu einer Vereinfachung gekommen sind, die weder der Gewalttat van Goghs noch der romanischen Wölbung Cézannes verwandt ist, wird dies merkwürdige, zu Zeiten erschütternde, zu Zeiten beinahe zurückstoßende Bild problematisch. Wie dem sei: hier ist etwas Großes begonnen und an die Lösung hingeführt.

Auf zwei andern Wegen noch versuchte Weisgerber letzte, abstrakte Formen, gehobene Mittel. In dem großen Vorstadtbild von 1914 — dem besten der Serie, in der sich manches stumpfe, von ihm selbst verworfene Stück findet — sucht Weisgerber die Vereinfachung des Mittels damit zu erreichen, daß er, ein wenig naiv, die sonst offenstehende Farbe zusammenpreßt, gleichsam vermauert, daß er mit ihr betoniert. In anderen Arbeiten, etwa dem Absalom, nimmt er einen entgegengesetzten Weg: er verdünnt den materiellen Bestand der Malerei und versucht, die Leinwand mit der Farbe — die im übrigen äußerst differenziert bleibt und sich zu den zar- testen Tönen bricht — nur noch zu behauchen, um so den Grad von Im- materialität zu erreichen, den er sucht. Zu allem kommt ein Viertes: die Gebärden und Haltungen der Figuren nehmen etwas Letztes, Verallgemei- nertes, manchmal Vag-Welthaftes, manchmal auch durch Zuspitzung des Augenblicks Universales an. Das Fünfte aber wäre dies: ein tiefes Sich- lösen von dem bedrängend und bedrängt Wirklichen der frühen Epoche — ein träumendes Hineinleben in eine gleichsam jenseitige, nachdenkliche, nicht mehr angreifende Zuständlichkeit mit bläulichen Lichtern, die von Marées bis Denis und Picasso das Licht der mystischen Sehnsuchten ge- wesen sind. So waren für den Maler am Vorabend seines Todes die Wege zum Bild beschaffen.

Sein Gang war, alles in allem, der Gang vom Stoff zum Geist, oder, technisch bezeichnet, der Weg von einer plastisch verwirklichten Malerei zu einem Malen, das die malerische Formalität nicht mehr als einen pastosen und plastischen Prozeß begreift, sondern diesen Prozeß so entstofflicht, daß das Bild nicht nur ideell, sondern auch materiell ganz und gar in der Fläche steht. Der Vorgang ist zusammengesetzt. Bilder des älteren Stils sind nicht nur im Sinne des materiellen Malens, also des Auftrags plastisch, son- dern auch insofern, als der Maler mit üppigen malerischen Mitteln die Plastik und das Schwere, Erdige der Form des Gegenstandes zu erreichen sucht. So ist das große Bildnis Scharfs und das Kopfbild, so manches Selbstbildnis, so das Bildnis des Kunsthändlers Brakl, das des Malers Pascin. Das Drastische liegt also im Gegenständlichen wie im malerischen Vorgang selbst. Die Drastik geht auch später nicht ganz beiseite, weder die gegenständliche noch die for- male noch die technische. Bei dem „ruhenden Paar“ liegt sie in der betonten

Schwere der Dargestellten; die formale Drastik, die gewissermaßen zwischen der gegenständlichen und der technischen die Verknüpfung oder Verschmelzung herstellt und darum im Grunde natürlich nicht rein herausgesondert werden kann, liegt hier allerdings nicht mehr im eigentlich Malerischen, sondern, von illustrativen und zugleich monumental-freskanten Neigungen Weisgerbers beeinflußt, im Linearen. Der Rhythmus überträgt sich vom Pittoresken auf die Linie. Die technische Drastik endlich spaltet sich; bald bietet sie sich in einer merkwürdigen Verfestigung und Verhärtung älterer malerischer Mittel dar wie etwa in dem großen Vorstadtbild von 1914, dessen malerische Poren gegenüber früheren Bildern mehr zugepreßt erscheinen, bald in einem fast nur noch atmosphärisch andeutenden, zwar lange überlegten und materiell sehr streng gearbeiteten, gleichwohl aber leichteren, materiell dünneren Vortrag — so etwa bei den Absalombildern oder dem „Balkon“.

Stellt man nun die Frage nach dem reinen Gelingen, so kann zuletzt nur wiederholt werden, was in diesen Zeilen einigemale angedeutet worden ist. Nicht verpflichtend für andere, ohne den Anspruch auf absolute Geltung der Aussage, rein aus persönlichem Gefühl heraus wurde die Meinung ausgesprochen: daß den Meisterarbeiten der Frühzeit, die aus begrenzterem Wollen stammen, auf der Höhe erhabeneren, reineren, geistigeren Wollens der letzten Epoche Werke von vergleichsweise so schlagendem Gelingen nicht oft, sicher nicht immer entsprechen. Erstaunlich vollendetes Zeichen eines gesteigerten Willens bleibt das Bild des Knaben mit der Maske, das eine fast unheimliche Promptheit und eine gestreckte, Übersicht gewährende Distanz vereint. Was Weisgerber, als er die Stufen zu den läuternden Anstrengungen seiner späteren Jahre mit tiefem Ernst erstiegen hatte, geschaffen hat, blieb indes nicht selten in den freilich unendlich weit geöffneten Grenzen der Sehnsucht; und man kann hinzufügen, daß man, wenn man ihn kannte, überliefern darf, gerade er selbst sei sich dessen vollkommen bewußt gewesen. Symbol dieses Zustandes ist das große Bild der nackten Frau in der Landschaft. Wie die Erde selbst liegt sie in der weiten Welt und unter den leichteren Dünsten des Himmels: schwer, rund, hingesunken, irdisch, matt von der Sehnsucht, selbst Himmel zu sein. In diesem schönen und menschlich ergreifenden Werk versammelt sich alles Wollen des ganzen Künstlers: die kräftige Materialität seiner

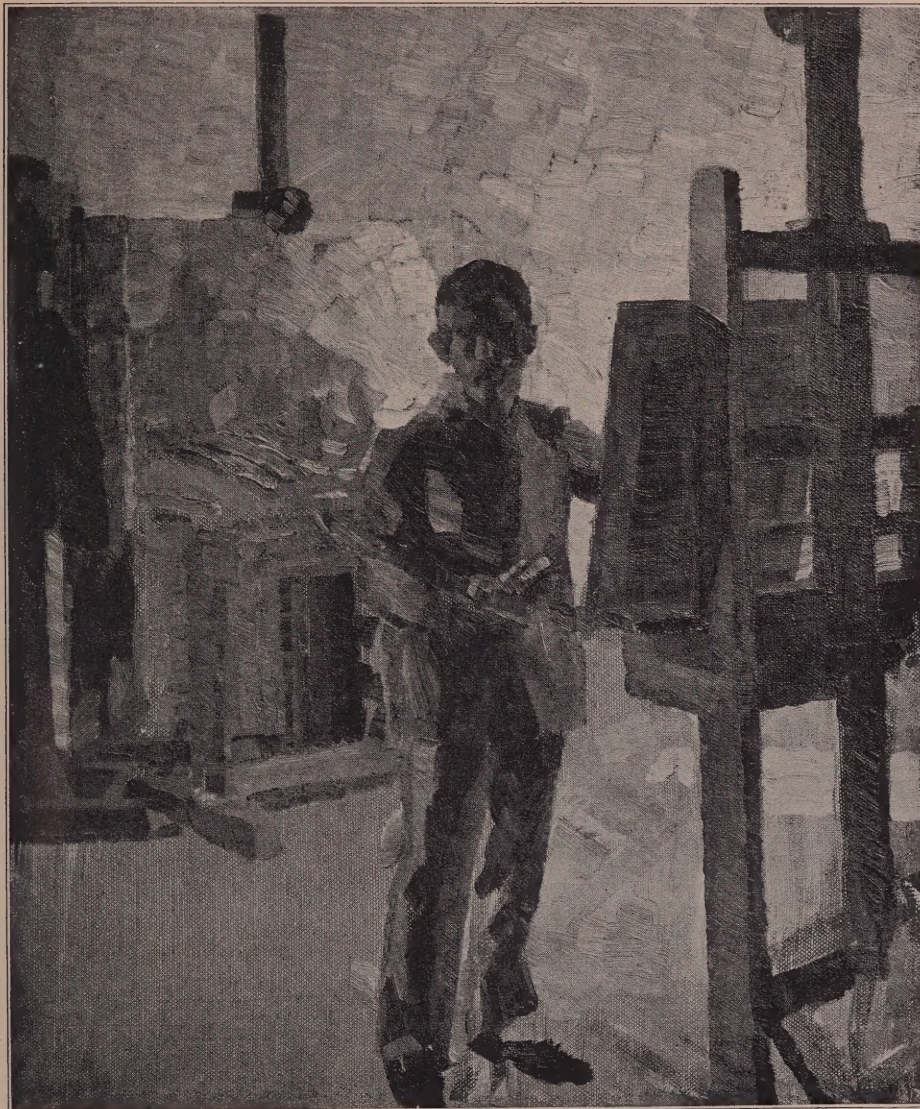
siegreichen Jugend und der geistige Aufschwung seiner Mannesjahre, seine naive Sinnlichkeit und seine schwärmende Katholizität — dies alles mit einer Formel, in der seine spätere Art einen schwermütigen Sieg behauptet.

Kunst ist eine moralische Leistung. Der Künstler ist nichts, der nicht beim Menschen anfängt und beim Menschen aufhört und in der Mitte bei ihm verweilt. Weisgerbers Kunst ist Zeugnis eines menschlichen Werdens, Seins und Vergehens. Als menschliche Mühen stehen seine Kunstwerke um sein Leben und Schicksal. Sie umbauen, umhegen seine von wenigen begriffene Sehnsucht nach jener ungreifbaren Dimension, die wir Jenseits nennen und die uns zumal deswegen ungreifbar ist, weil das konkrete Verhältnis der glaubenden Phantasie zu ihr schon den vergangenen Jahrhunderten verloren ging. Um diese Tragik handelt es sich im Leben und Werk eines Menschen und Künstlers, der naiv, kräftig und irdisch begann und dann, als er, nicht nur von seinem katholischen Erbe getrieben, weitergriff, in Nebel und blaue Lüfte tastete. Ob er, als sein Leben jäh zu Ende war, jene Erfüllung sah, der ihn die Werke der letzten Jahre entgegenhoben, weiß niemand von uns. Wir wissen nur, daß diese Werke seinem Leben und Arbeiten eine Beziehung gaben, die dorthin wies, oder daß diese ihm innewohnende Beziehung ihn zwang, sein Werk so zu führen, wie er es getan hat.

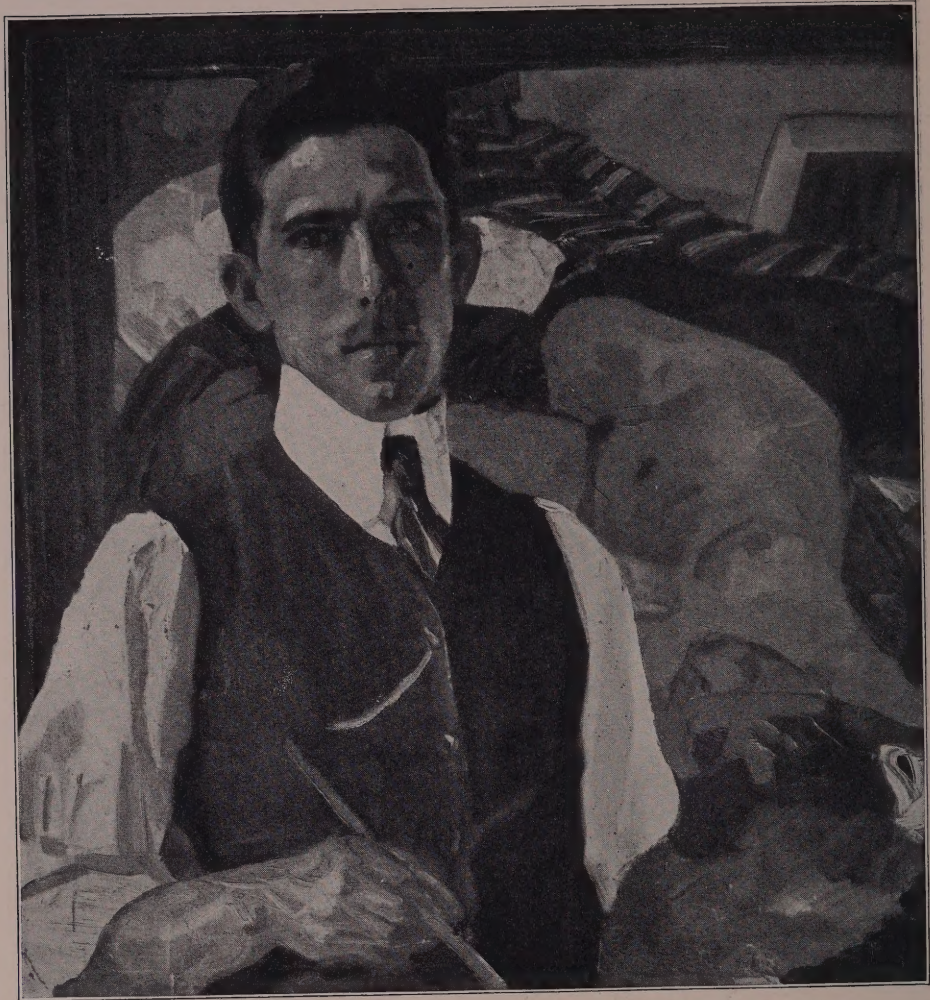


Aus den Grimmschen Märchen
in der Jugendbücherei des Verlags Gerlach

ABBILDUNGEN



Selbstbildnis (mit blauer Litewka)



Selbstbildnis (mit dem Bilde eines weiblichen Akts
zwischen bunten Stoffen)

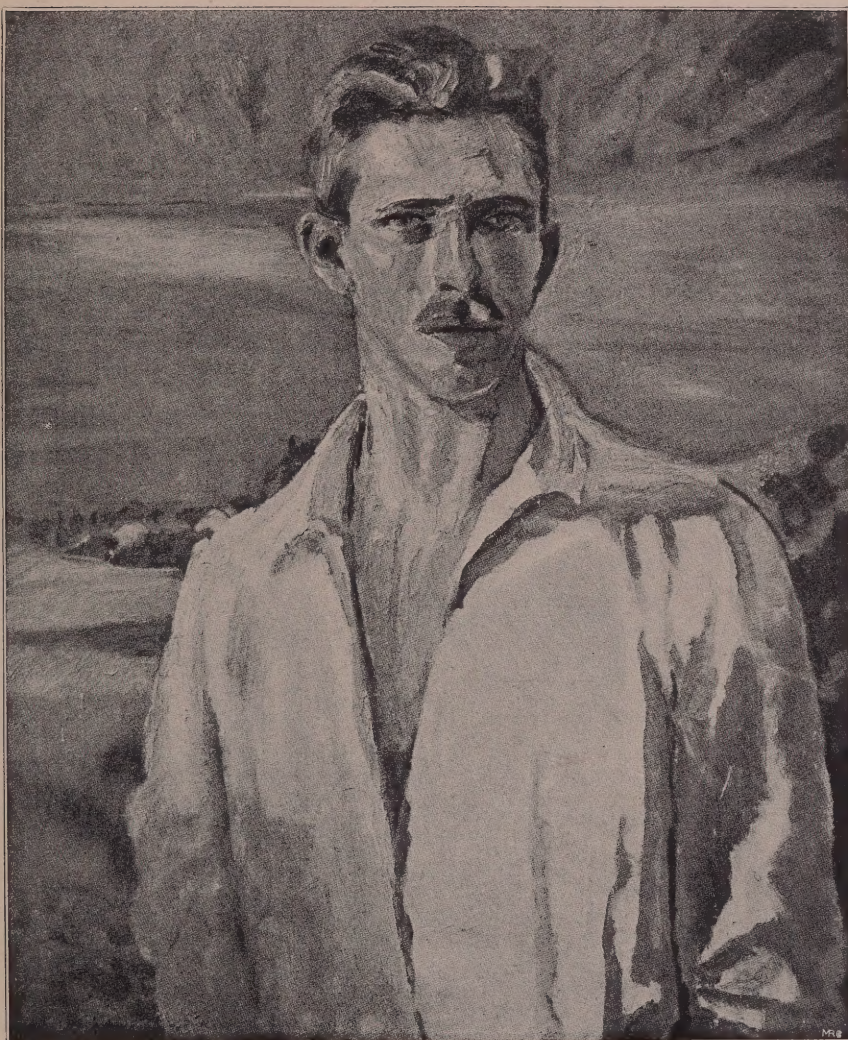


Selbstbildnis (mit Pinsel und Palette)

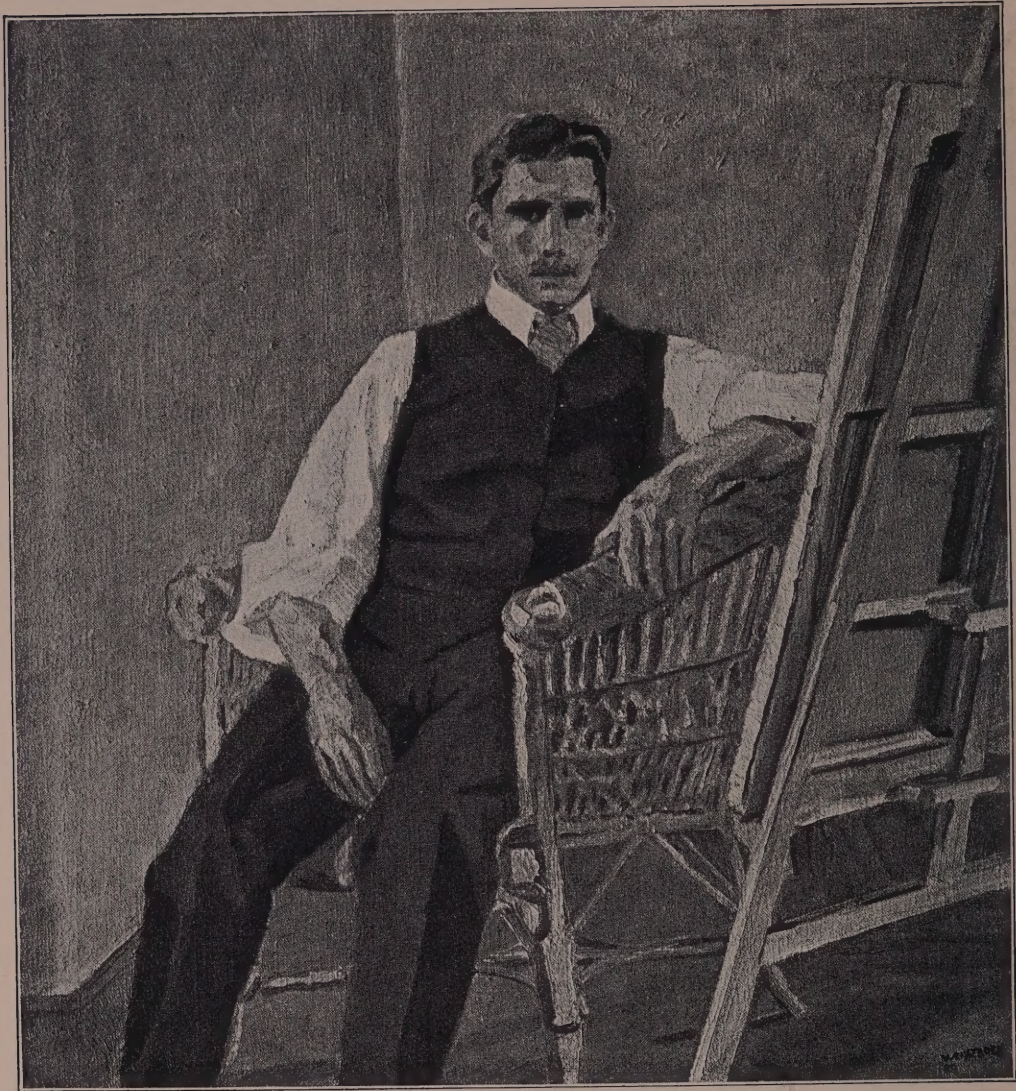


Selbstbildnis (mit rotem Bademantel) / 1908

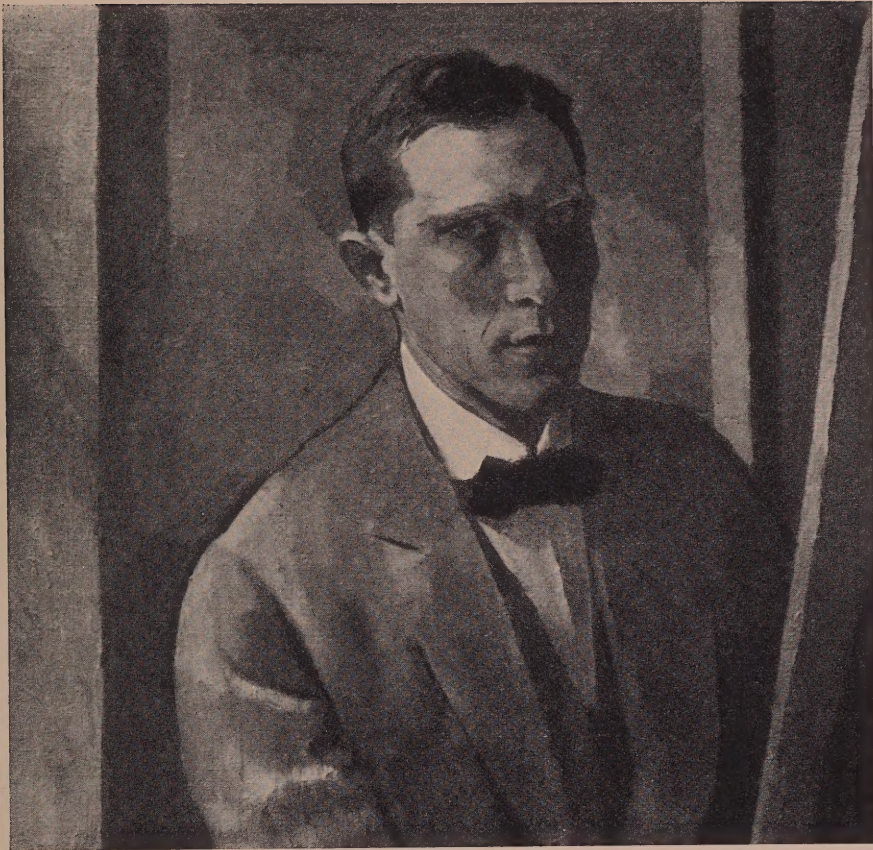
Photo Thannhauser



Selbstbildnis vom Attersee / 1911



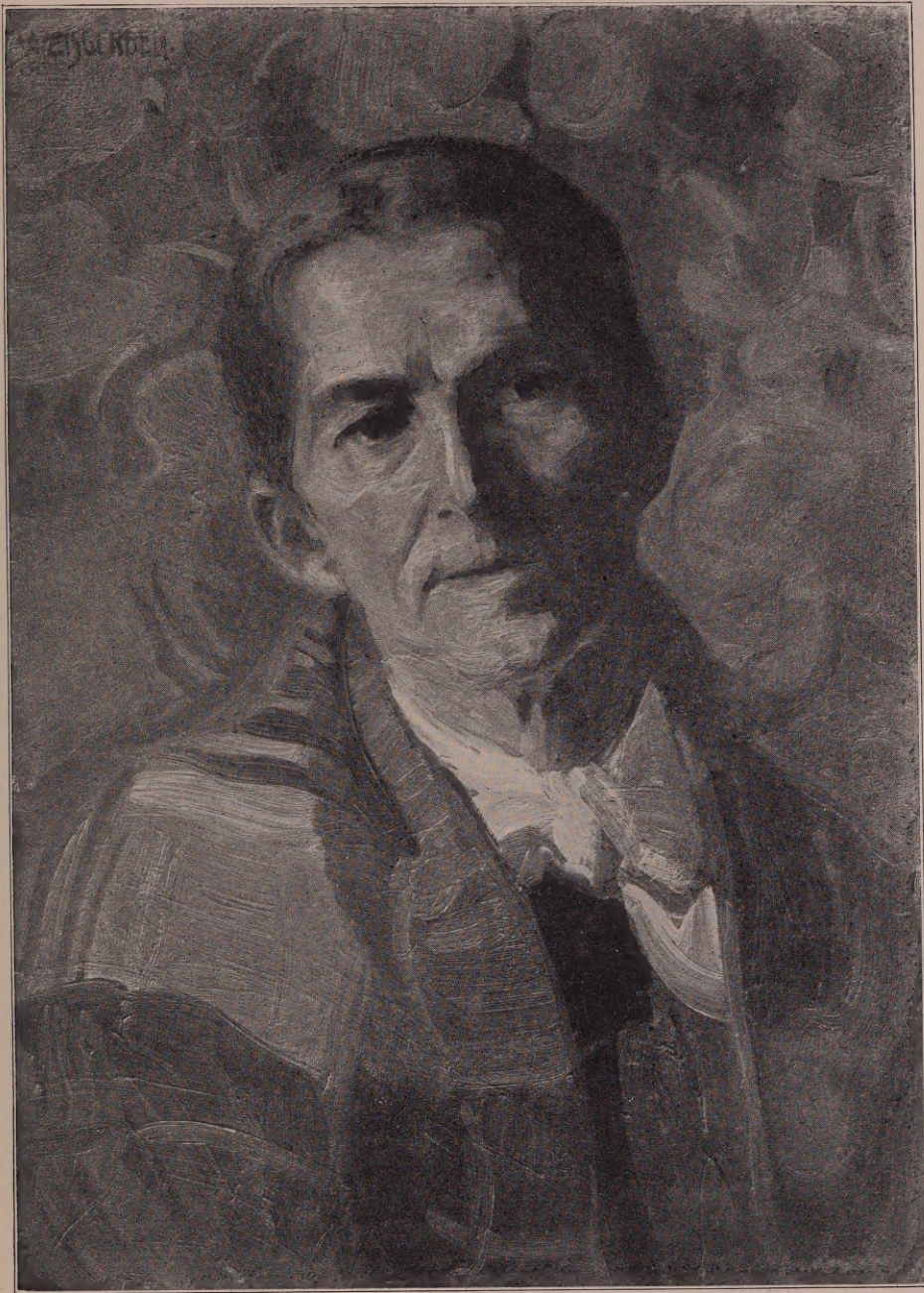
Selbstbildnis (mit Staffelei und Korbstuhl) / 1909



Letztes Selbstbildnis / 1914

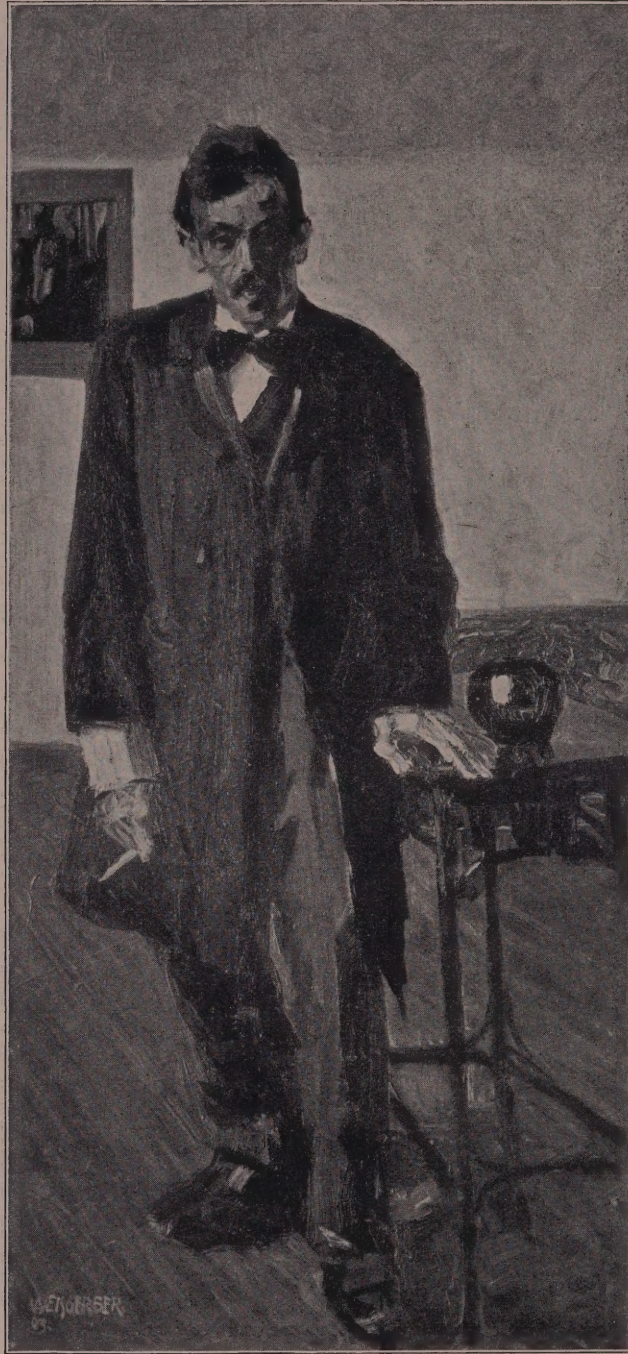


Ein Mann am Fenster (Ideales Selbstbildnis?)



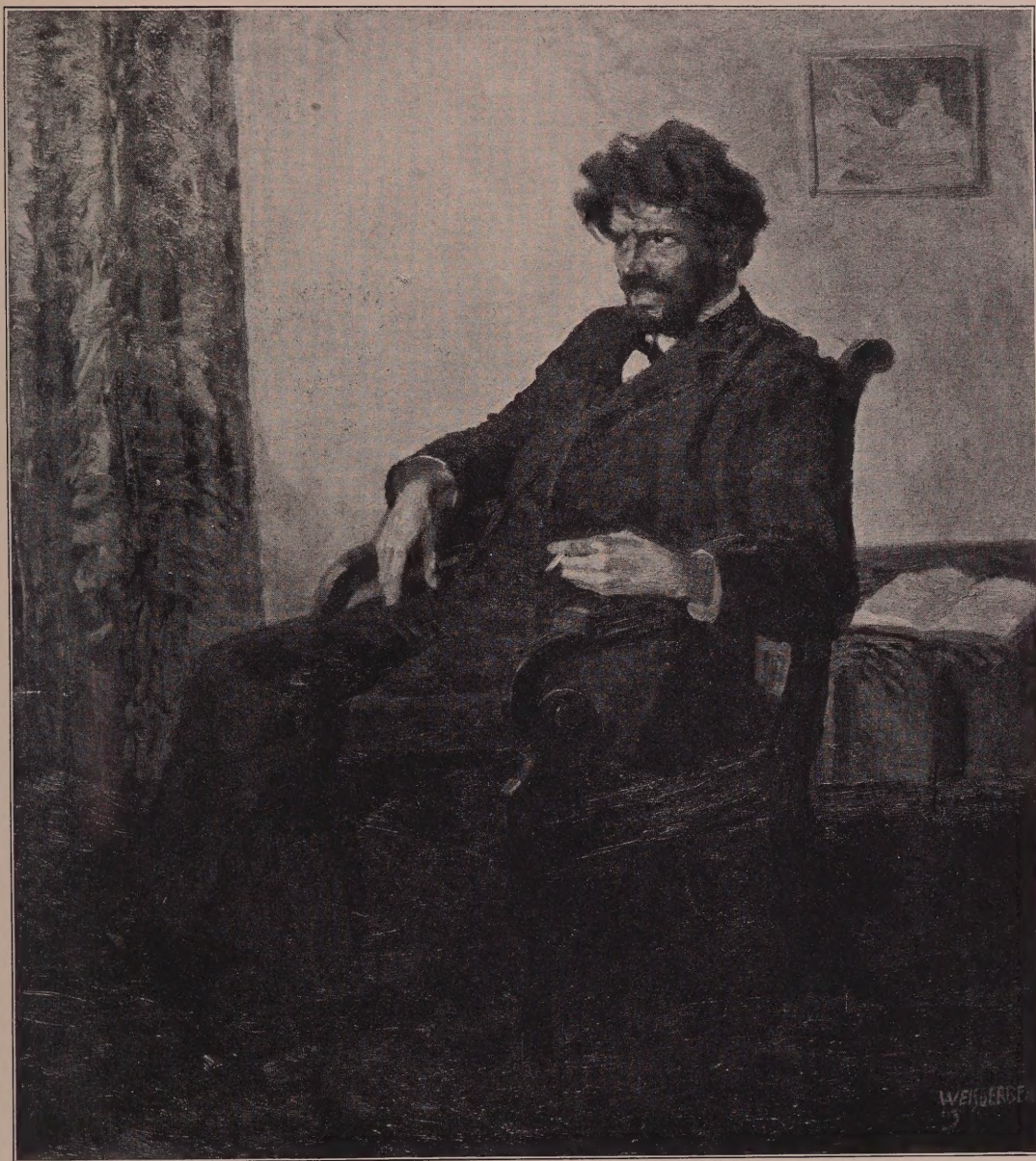
Die Mutter des Künstlers / 1900

Photo Ludwig Schießl

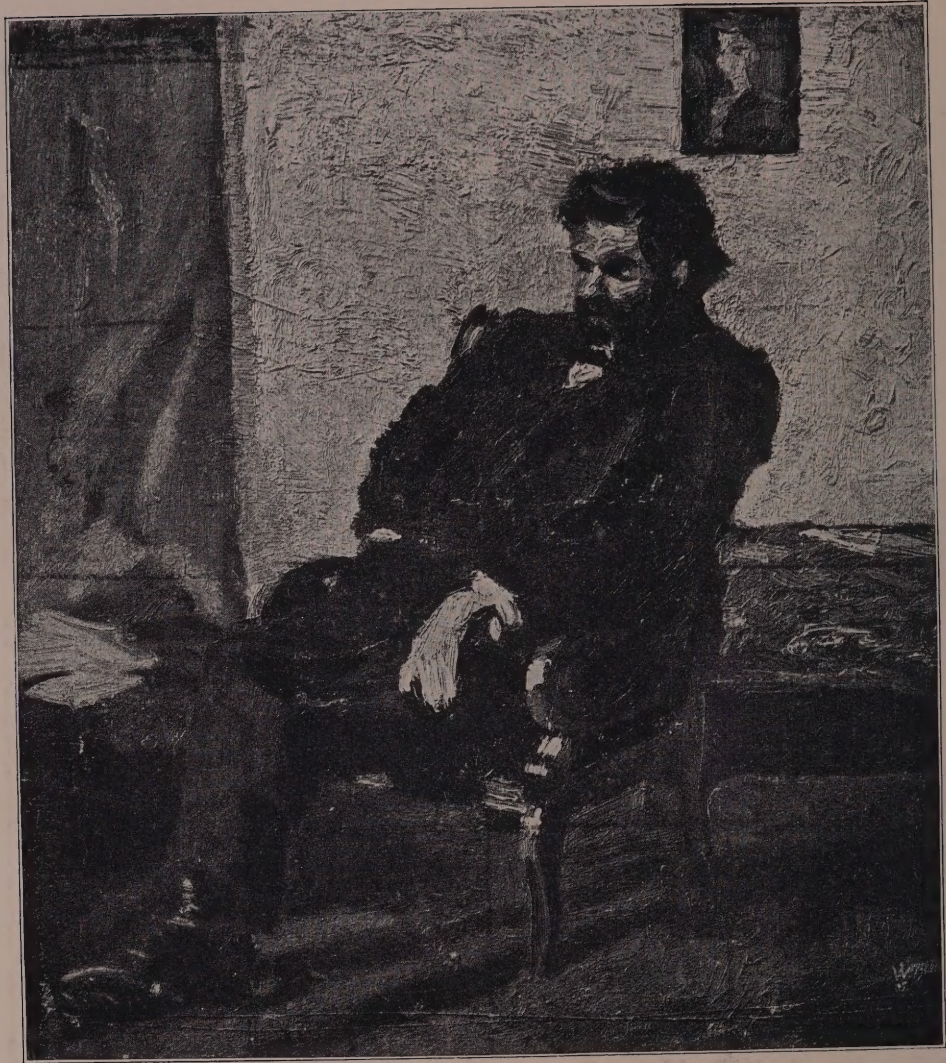


Der Musiker Sachs / 1903

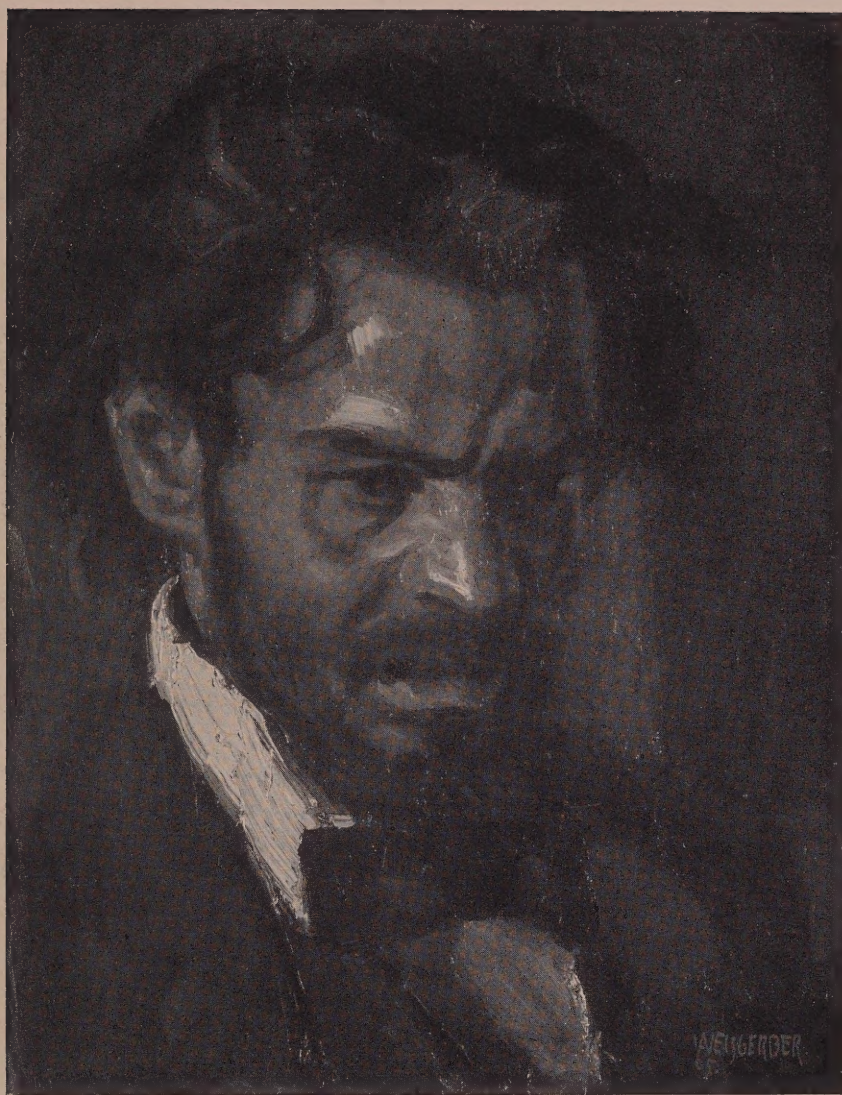
Photo Thannhauser



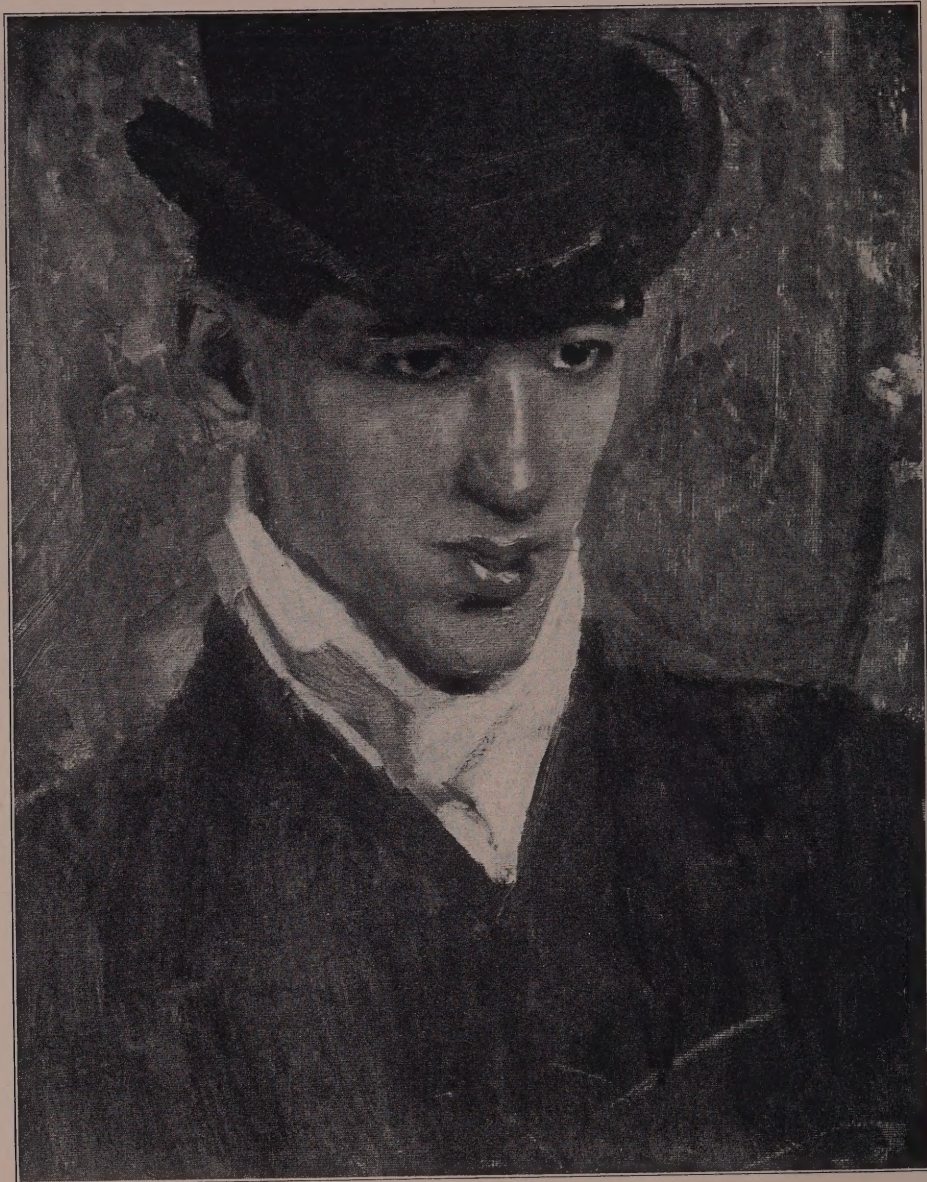
Der Dichter Ludwig Scharf / 1903



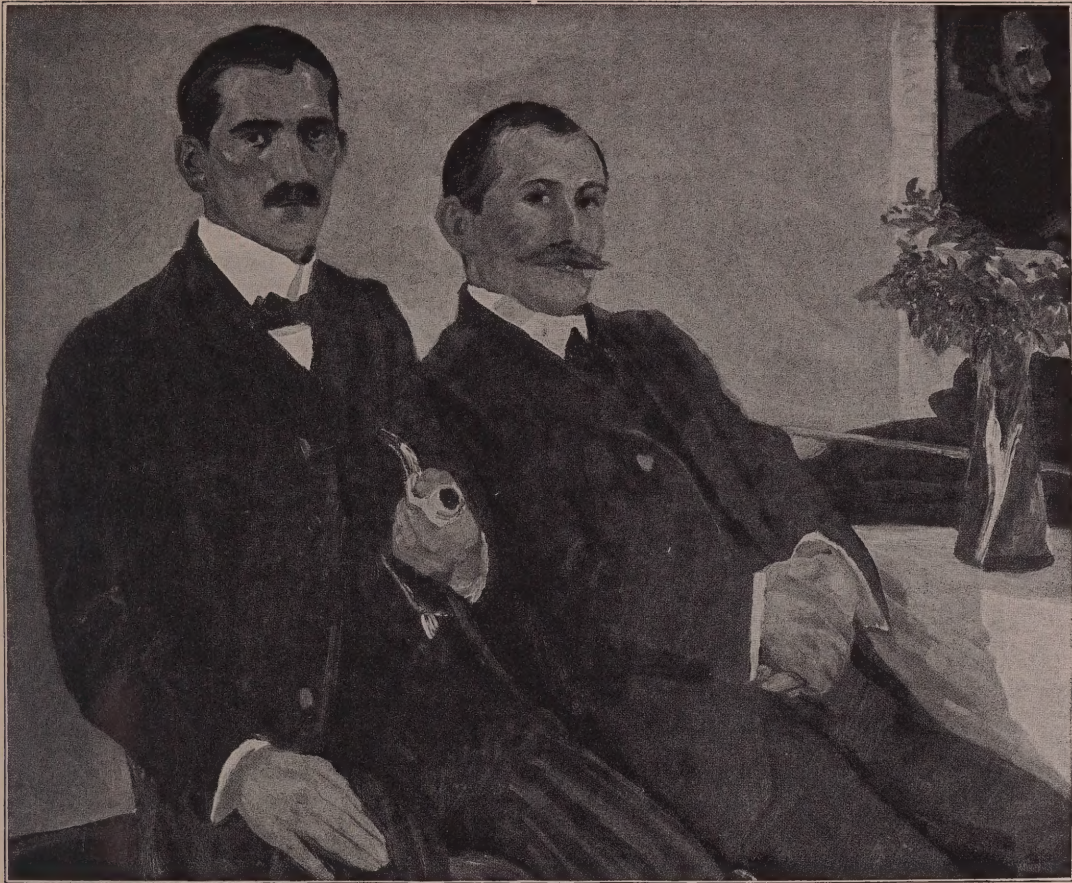
Der Dichter Ludwig Scharf (Skizze) / 1905



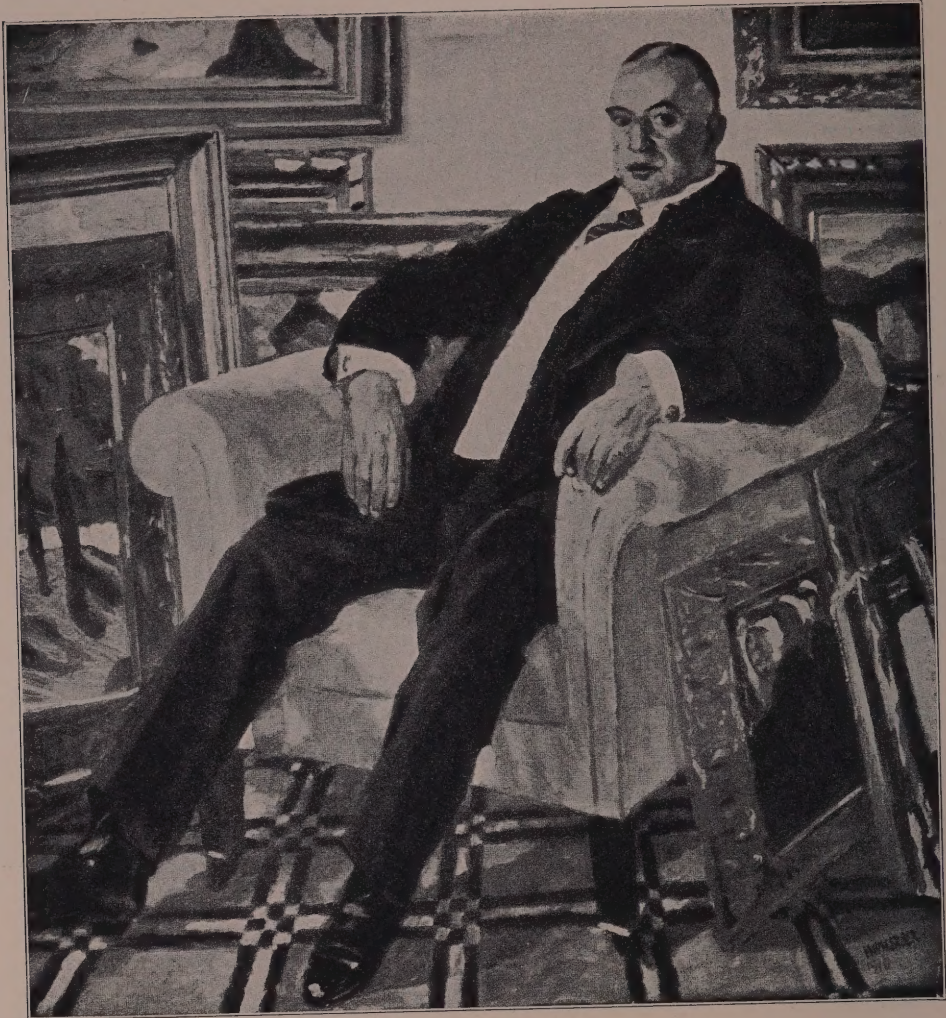
Der Dichter Ludwig Scharf (Kopfskizze) / 1905
Photo Thannhauser



Der Maler Pascin



Die Brüder des Künstlers / 1908



Der Kunsthändler Brakl / 1910



Der hamburgische Senator Dr. Schemmann



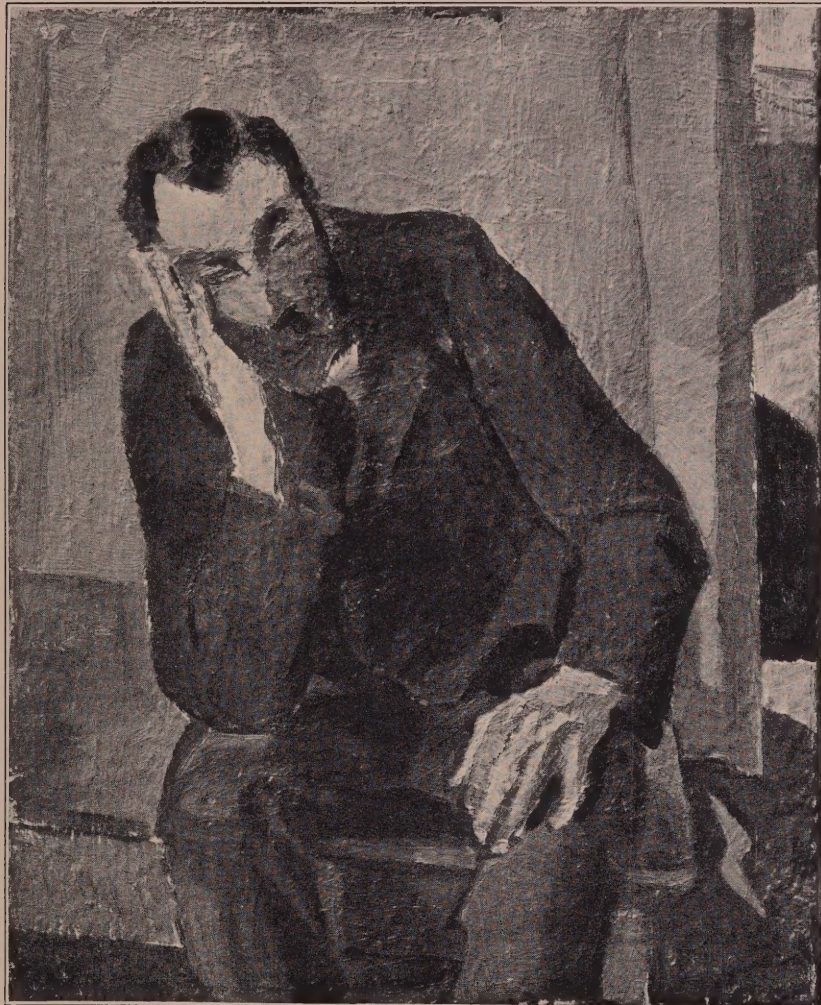
Freiherr von Pauer



Freiherr von Pauer



Freiherr von Pauer



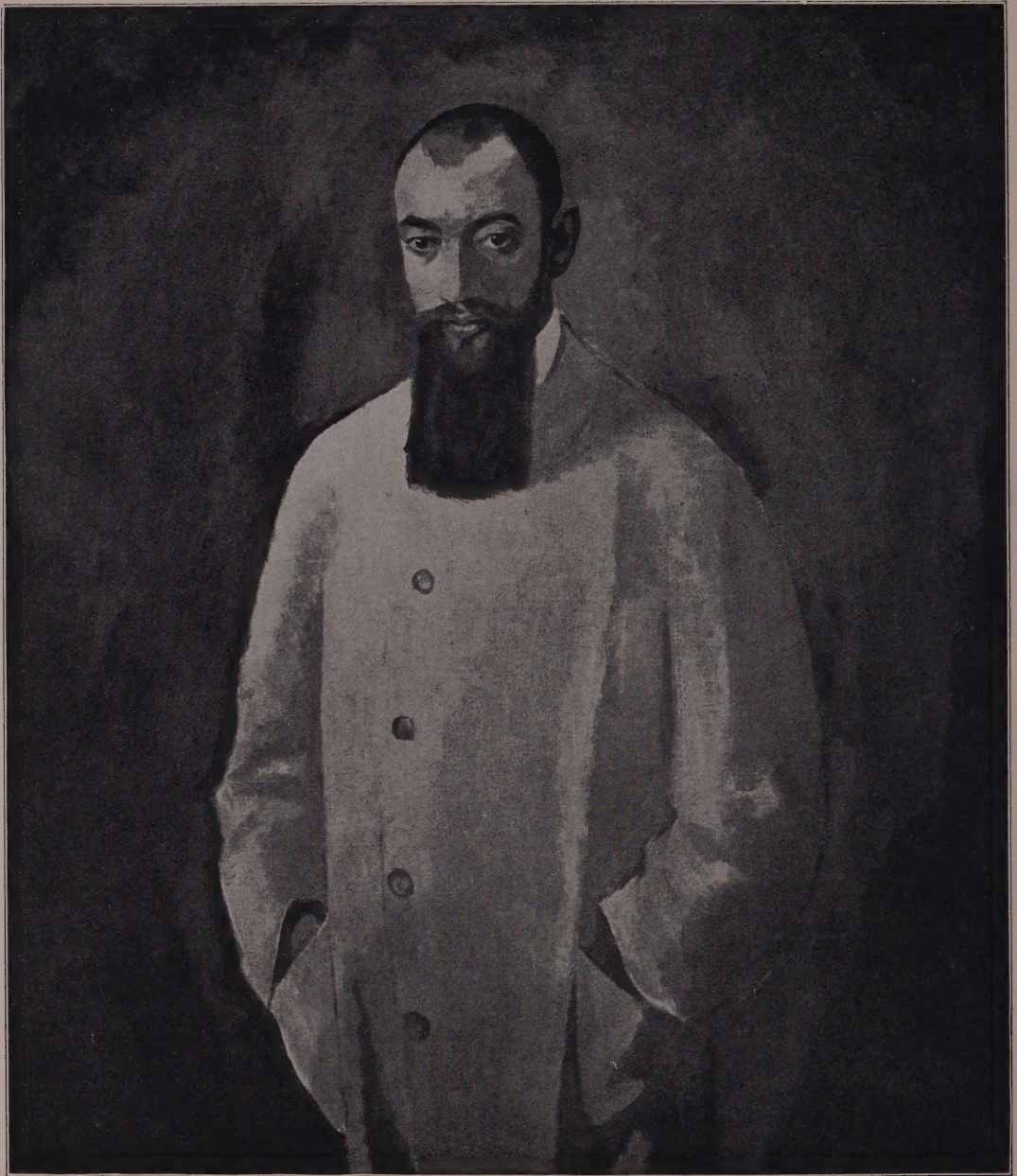
Bildnis eines Modells / etwa 1913



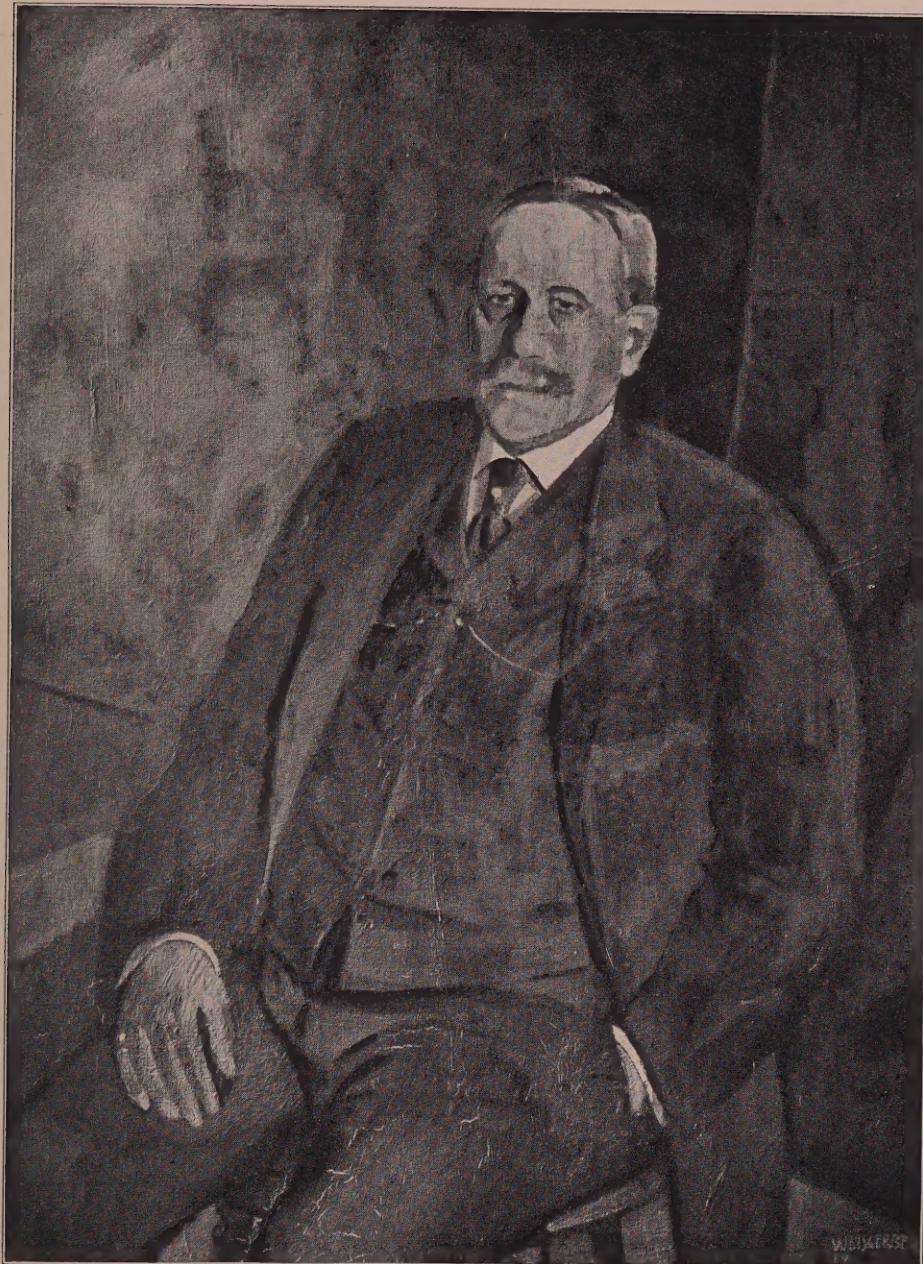
Modell / 1913



Knabe mit einer Maske / 1912 oder 1913



Der Arzt Dr. Haas | etwa 1914



Kommerzienrat Freundlich / 1914



Der Literaturhistoriker Professor Kutscher / 1914



Café in Paris / 1906



Variété in Paris / 1906



Sitzendes Paar



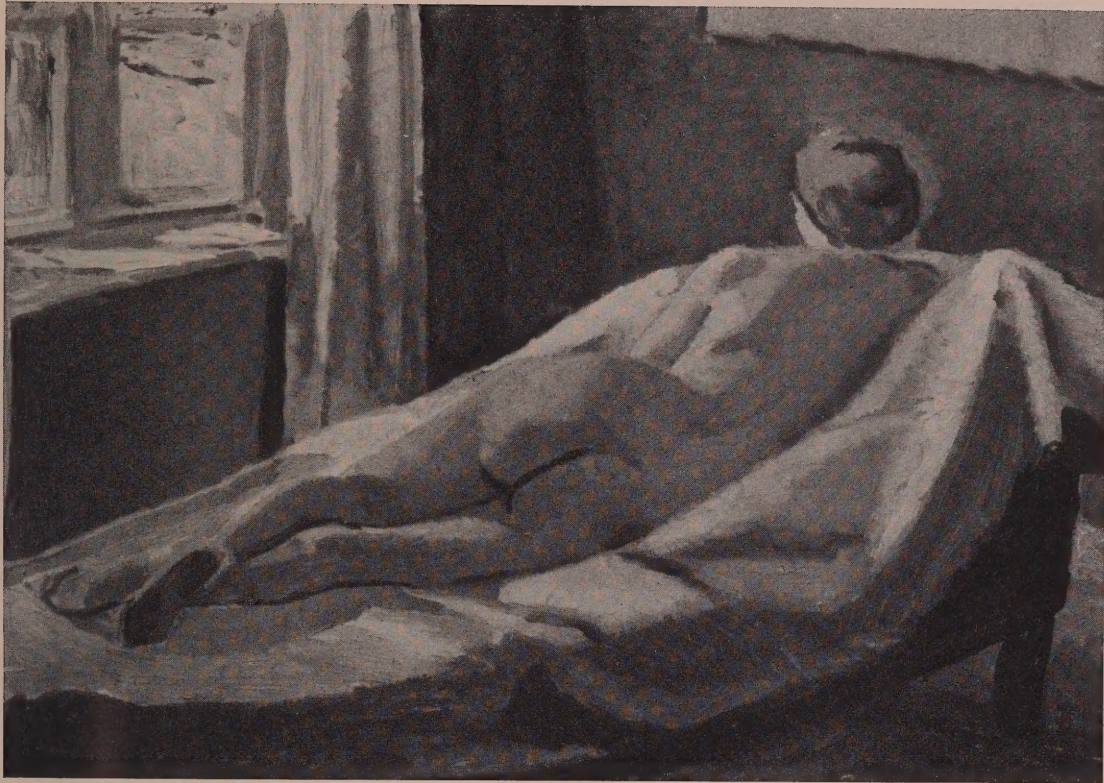
Ein Violinist und eine Dame / 1906



Nackte Frau vor einem geblünten Vorhang / 1910



Venus „nach Giorgione“



Nackte Frau auf einem Ruhebett



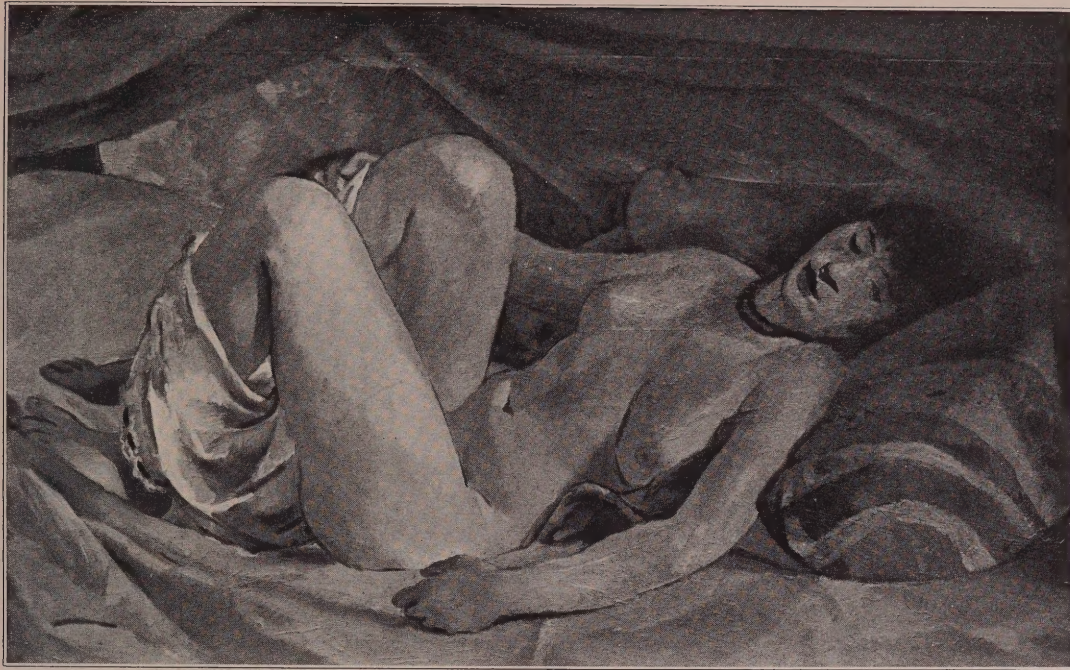
Nacktes Mädchen (mit blauen Pantoffeln) / 1911 oder 1912



Badende Frauen / 1912 oder 1913



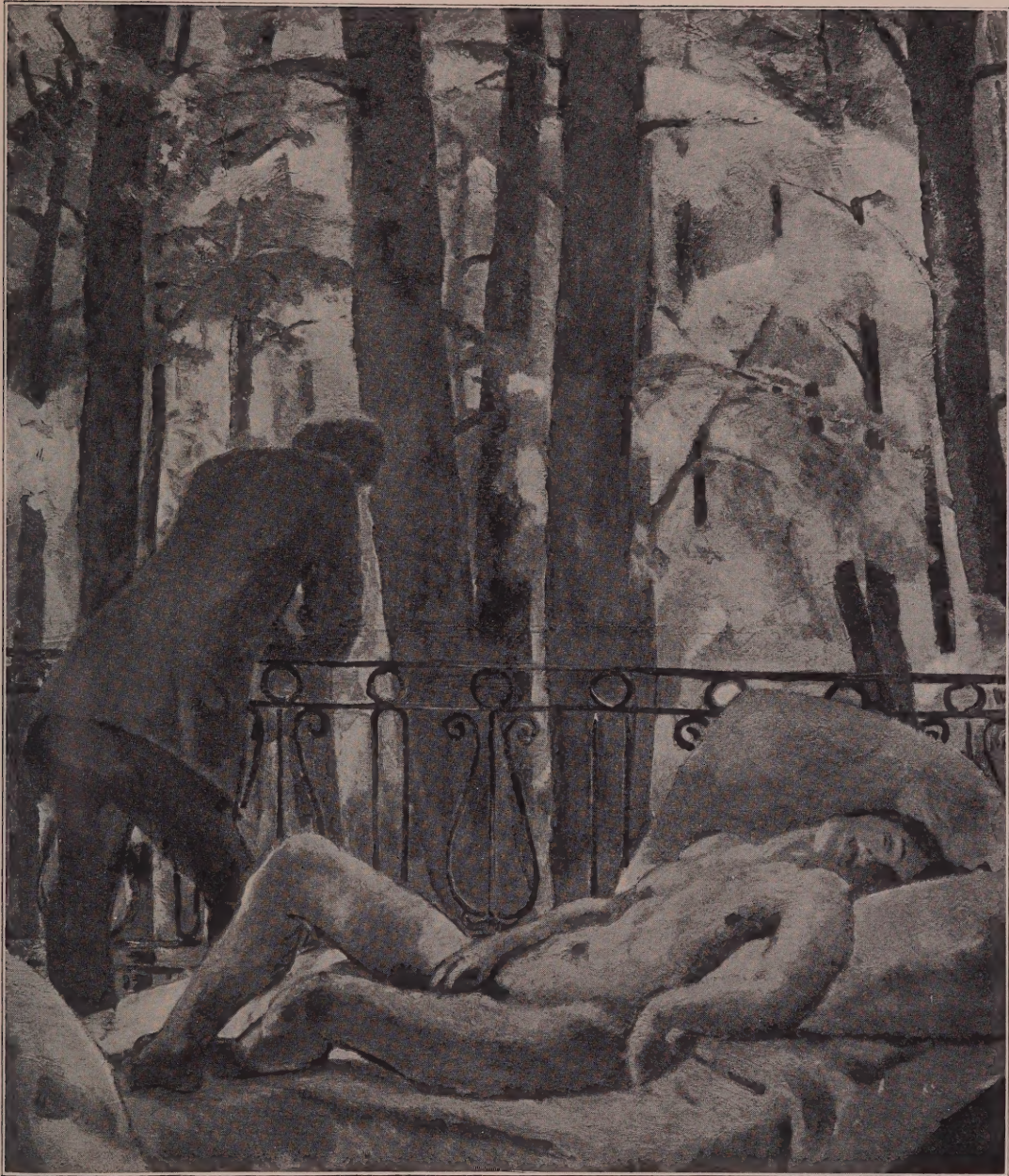
Eine Badende / 1912 oder 1913



Nackte Frau in den Kissen



Nackter Knabe im Walde / 1913



Balkon



Zeichnung zu der ruhenden Frau in der
Berglandschaft



Nackte ruhende Frau in einer Berglandschaft / 1914



Atelierszene / 1908



Ruhendes Mädchen (mit gelber Hose)

Photo Caspari



Somalifrau



Ruhendes Arbeiterpaar / etwa 1913



Frau in der Sonne / 1913



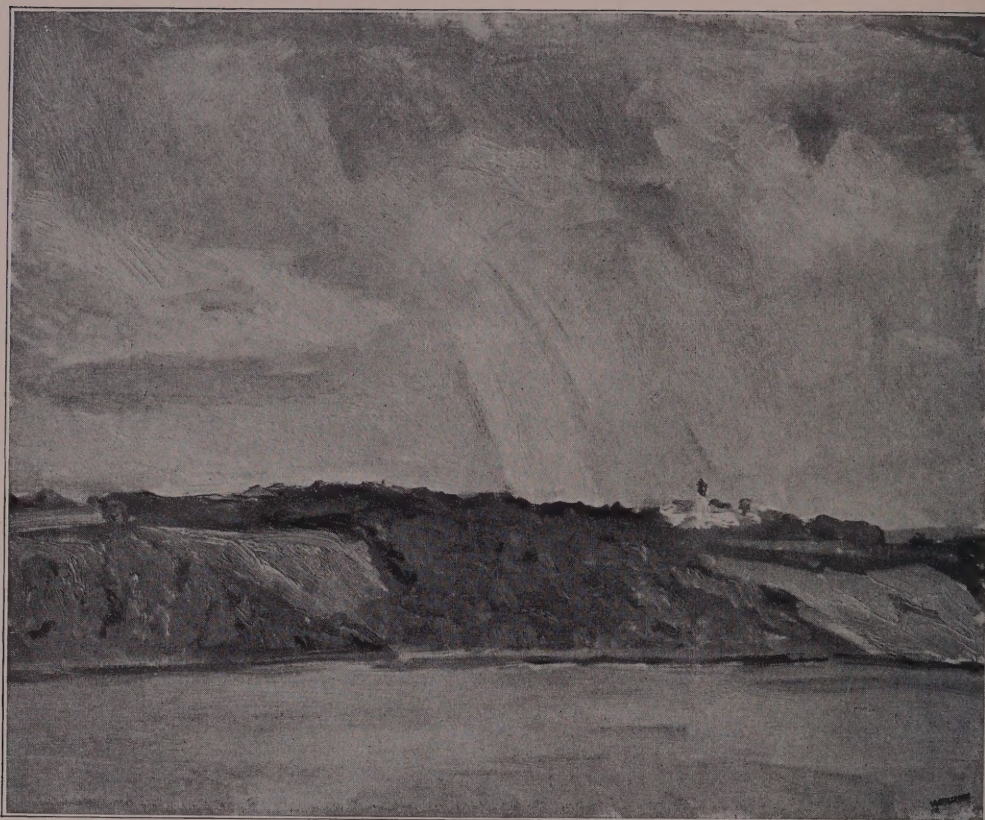
Jahrmarkt in Kufstein / 1907



Eislauf (Skizze) / 1907



Eislauf / 1912



Oberbayrische Seelandschaft (mit einem Regenbogen) / 1910



Dame in einem Park / 1910



Holz-knecht / 1911



Reitender Bauer / 1912



Pferd im Kiefernwald / 1912



Heidschnucken / 1912



Maler in einer Berglandschaft / 1913



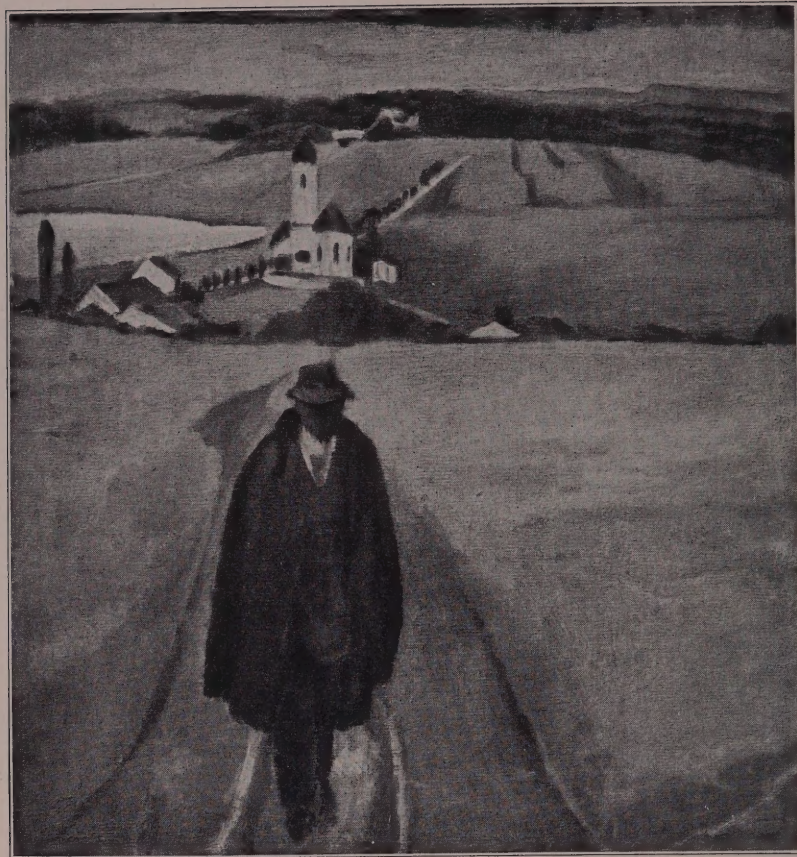
Aus Südtirol



Schafhirte (Bleistiftzeichnung)



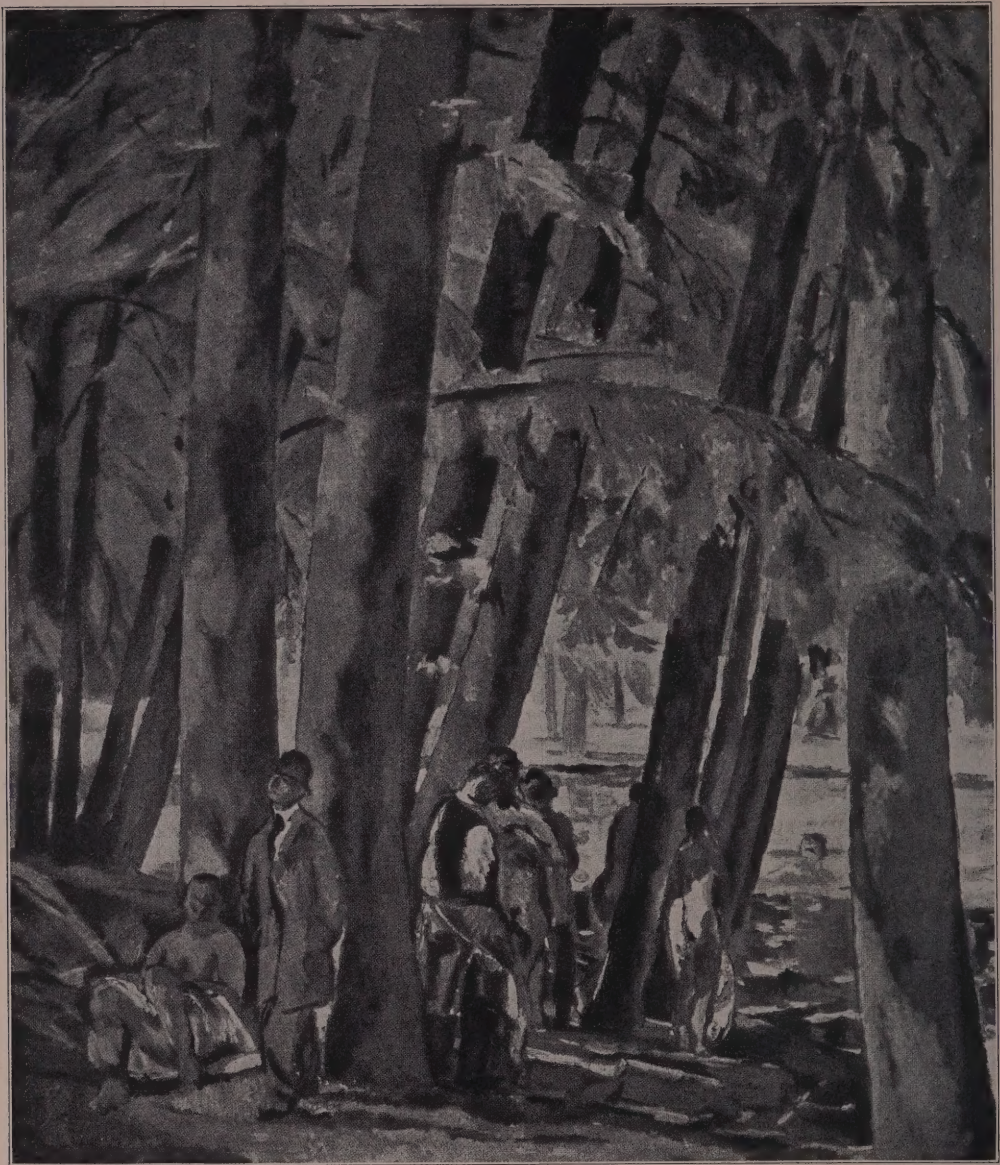
Hirt und Herde / etwa 1913



Wanderer in einer oberbayrischen Landschaft / 1913



Heuernte / 1913



Bad im Walde



Zigeuner / 1912 oder 1913



Vorstadt / 1914



Vorstadt / 1914



Skizze zu einem Bilde: Amazonenschlacht



Entwurf zu dem Bilde: Amazonenschlacht (Zeichnung)



Kreuzigung / etwa 1910



Jeremias / 1914



Jeremias / 1912



Sebastian (am Wasser) / 1911 oder 1912



Sebastian (mit Pfeilen) / etwa 1912



Sebastian (mit einem Reiter) / 1913



Sebastian (mit Hunden)



Absalom / 1912 oder 1913



Entwurf zu dem Bilde von 1914: David und Goliath (Zeichnung)



Entwurf zu einem Judas-Bild (Zeichnung)



GETTY CENTER LIBRARY

3 3125 00053 7585

